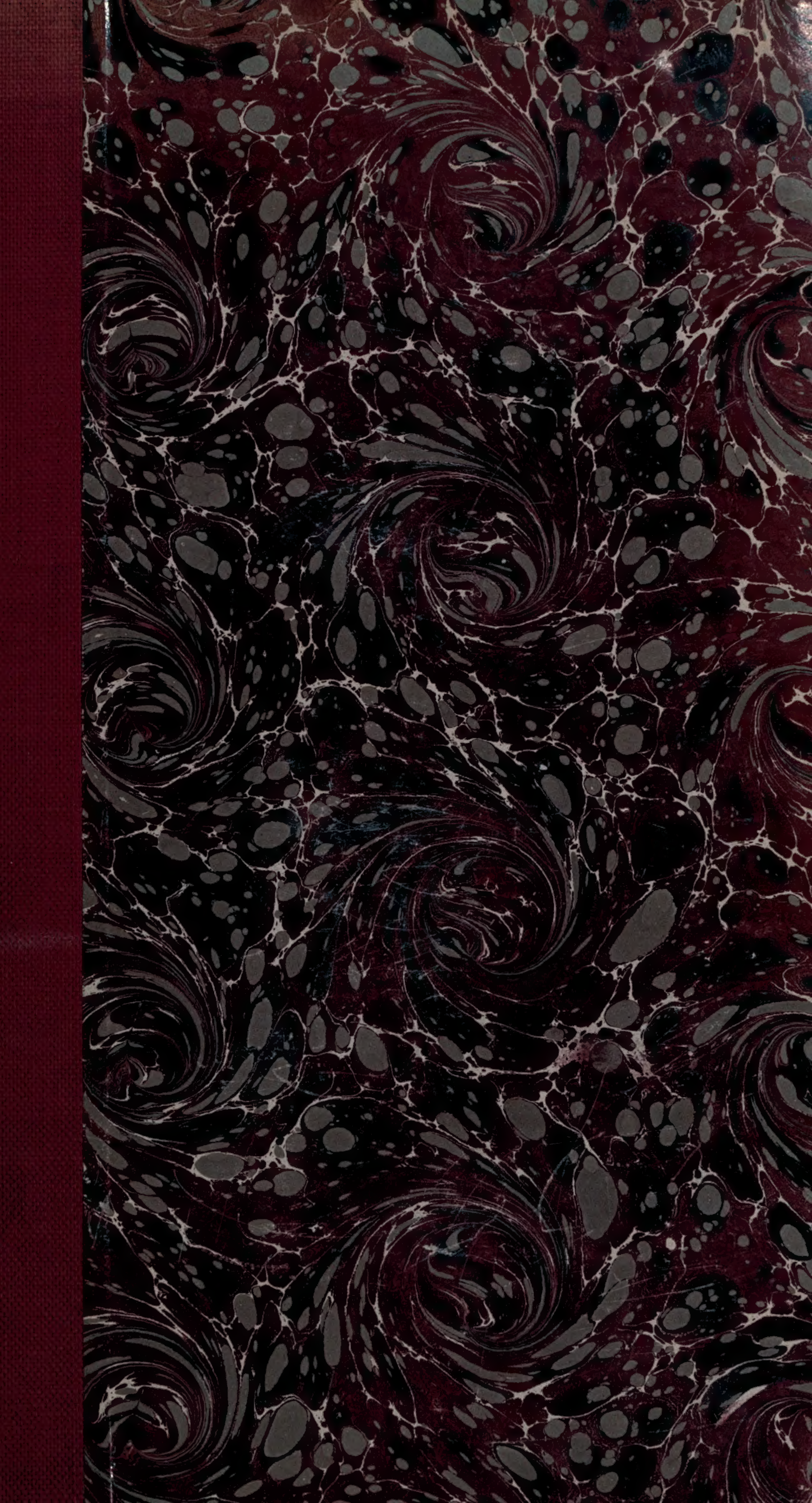
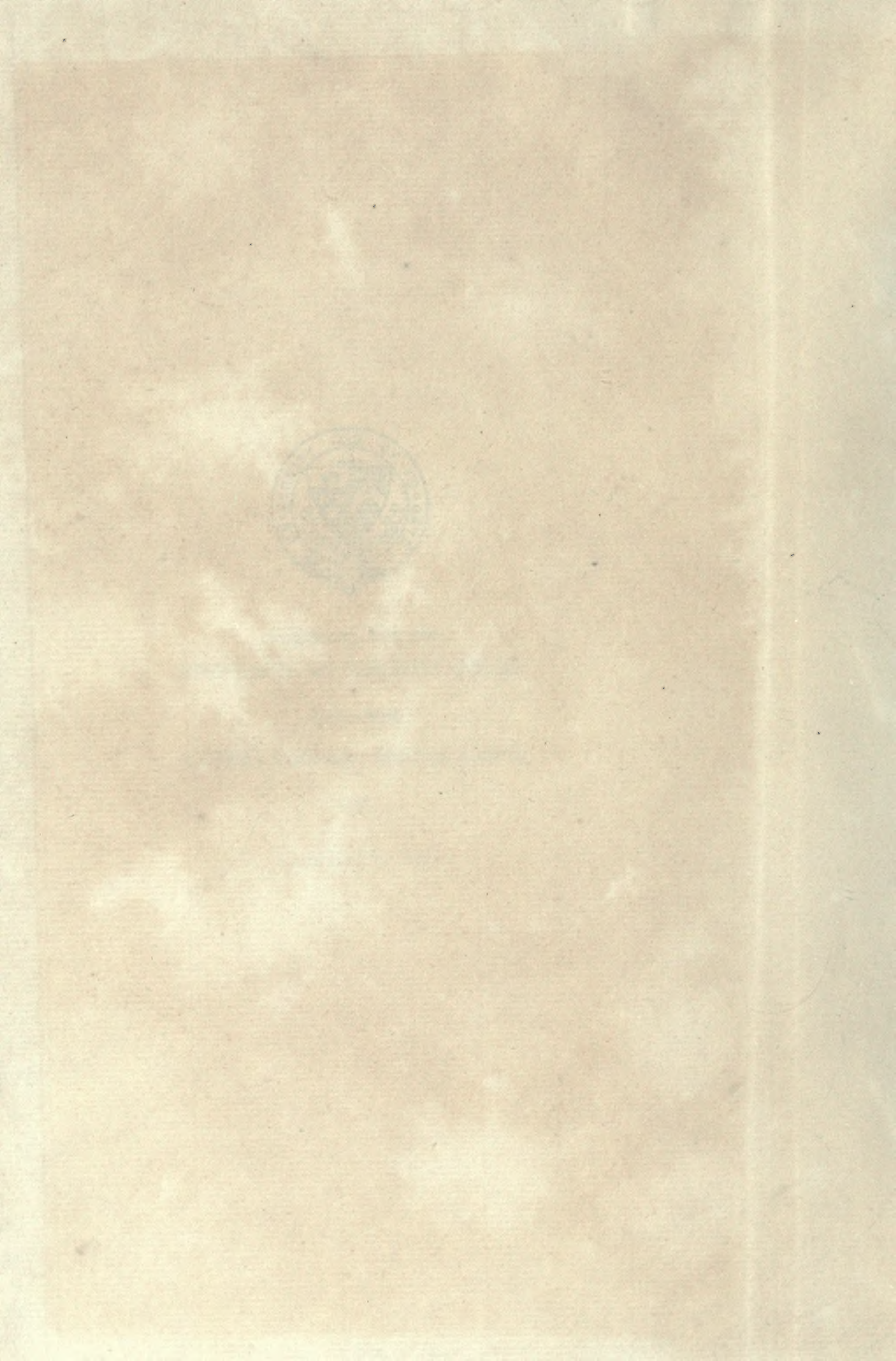




L'ARTISTE

59e ANNÉE

1889

I

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (Sarthe)

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

59e ANNÉE

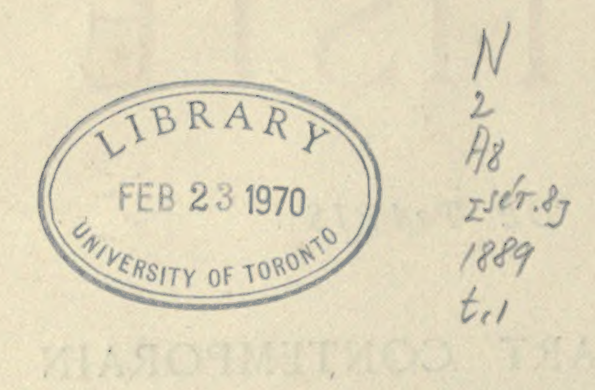
1889

TOME PREMIER



PARIS
AUX BUREAUX DE *L'ARTISTE*
44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

MDCCCLXXXIX


LIBRARY
FEB 23 1970
UNIVERSITY OF TORONTO
N
2
A8
sér. 8
1889
t. 1



LE LOUP ET L'AGNEAU



UNE PAGE INÉDITE DE SILVIO PELLICO

SUR

LAFONTAINE [1]



OSÌ piena giustizia si e renduta e si rende di continuo a Lafontaine dai letterati francesi, ch'io d'altra nazione mal pretenderei d'aggiungere a que' giusti omaggi un tributo d'osservazioni abbondanti.

Bastimi il dire esser desso il favoleggiatore straniero che in Italia maggiormente gustiamo. Il sentimento che Lafontaine ci desta colle sue favole, è

(1) Le manuscrit autographe de Silvio Pellico est joint à l'exemplaire unique des œuvres de Lafontaine que Feuillet de Conches fit illustrer de dessins

più che ammirazione, più che il diletto producibile dalle grazie dell ingegno ; è un' affezione singolare per l'autore. Non si sa in qual modo, senza quasi parlare di se, ei dipinga per ogni dove il suo animo candido. La sua bontà ha tanto più attraente magia, perchè va unita a mille tratti di vera acutezza intellettuale d'ottimo gusto.

Parmi che in veruno scrittore nè antico nè moderno, non si trovino cosi fuse la mente perspicace d'un savio e l'ingenuità d'un cuor semplice, il carattere dell' esperta età e quello dell' innocente fanciullezza. Quanto vorrei che questo sommo e simpaticissimo poeta non avesse tra le sue composizioni, quei parti riprovevoli d'immaginazione troppo nuda i quali ei medesimo condannò verso il fine della vita ! Il mio plauso si volge alle molte sue poesie incontaminate, e specialmente alle Favole. In diversi suoi poemetti, Lafontaine no è senza qualche splendido rivale presso agni nazione, ma certo non v' è chi abbia al pari di lui saputo dare alle umili invenzioni di Esopo la naturalezza più originale e più soavemente arguta che bramar si possa tanto dal pargoletto quanto dal grave pensatore. Si leggono gli altri favoleggiatori una volta o due ; il solo Lafontaine attrae sempre, e dopo cento visite, lo rivisitiano con gioja ed ascoltiamo le sue parole ed il suo riso, come parole e riso di buon amico.

SILVIO PELLICO.

Torino, 14 novembre 39.

originaux par les artistes de son temps. Il a été question ici même, à différentes époques, de cet incomparable recueil : Feuillet de Conches en a raconté lui-même l'histoire dans *L'Artiste* (1881, II, 377, *Un Lafontaine illustré*); nous avons publié, avec une lettre de Chateaubriand qui s'excusait de ne pouvoir écrire une préface, le dessin de Delacroix sur la fable du *Lion malade* (1887, I, 386), puis la notice de Béranger sur les *Contes* (1887, II, 81) avec la gravure du portrait de Mezetin, d'après Zaché Prévost. Nous faisons aujourd'hui, grâce au courtois assentiment de Mme Feuillet de Conches, quelques nouveaux emprunts à cette splendide collection inédite : c'est d'abord le jugement porté sur Lafontaine par l'auteur de *Mes prisons*, puis la reproduction des dessins de Mme Rosa Bonheur pour *le Loup et l'Agneau*, de l'Anglais Cruikshanks sur *le Pouvoir des fables*, et de Decamps pour *la Tortue et les deux Canards*.

TRADUCTION

Les littérateurs français ont rendu de tout temps et ne cessent de rendre si pleine justice à Lafontaine, que je serais mal venu, moi qui suis d'un autre pays, à prétendre ajouter mon tribut d'observations à ces justes hommages. Qu'il me suffise de dire qu'il est



Le Pouvoir des fables
Dessin de Georges Cruikshanks

parmi les fabulistes étrangers celui que nous goûtons le plus en Italie. Le sentiment que Lafontaine éveille en nous par ses fables est plus que l'admiration et plus que le plaisir que peuvent produire les grâces du génie; c'est une affection toute particulière pour l'auteur. On ne sait de quelle façon, sans presque jamais parler de lui-même, il révèle cependant partout la candeur de son âme. Sa

bonté nous charme d'autant plus qu'elle est unie a mille traits d'une véritable finesse intellectuelle du meilleur goût.

Il me semble que dans aucun écrivain ancien ou moderne, on ne trouve ainsi fondues la perspicacité d'esprit d'un sage et l'ingénuité d'un cœur simple, l'expérience de l'âge mûr et la naïveté de l'enfance. Combien il serait à désirer que ce grand et très sympathique poète ne comptât point parmi ses œuvres certaines compositions blâmables, dont il faut réprouver l'imagination trop libre, qu'il a d'ailleurs condamnées lui-même vers la fin de sa vie ! Mes éloges s'adressent à celles de ses nombreuses poésies dont la moralité est irréprochable et à ses fables en particulier. Pour plusieurs de ses petits poèmes, Lafontaine a d'insignes rivaux dans tous les pays, mais il n'en est certainement aucun qui ait su donner aux modestes inventions d'Ésope ce naturel plein d'originalité et cette douce finesse que peuvent désirer et l'enfant et le grave penseur. On lit une fois ou deux les autres fabulistes, Lafontaine seul nous attire toujours, et après l'avoir pratiqué cent fois, nous y revenons encore avec délices et nous écoutons sa parole et son rire comme la parole et le rire d'un ami.

SILVIO PELLICO.

Turin, 14 novembre 39.





LA TORTUE ET LES DEUX CANARDS



CARTHAGE
ET SES INSCRIPTIONS

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS D'ÉPIGRAPHIE PHÉNICIENNE A L'ÉCOLE DU LOUVRE
(20 DÉCEMBRE 1888)



La leçon d'ouverture servira, cette année, comme l'année dernière, d'introduction au cours du vendredi, lequel doit être consacré à l'étude des instructions puniques. Que contient cette épigraphie de Carthage et des pays soumis à sa domination ? Voilà ce que j'essaierai de vous dire aujourd'hui de la façon la plus sommaire, empruntant mes renseignements non seulement au Louvre, mais aux différentes autres collections.

L'épigraphie punique dont les monuments sont à cette heure innombrables, n'a pas cependant une histoire fort ancienne. Avant l'année 1817, on ne voyait, dans les musées européens, aucun texte provenant du territoire même de Carthage. Mais peu à peu les objets ont afflué de telle sorte que si l'on ne tenait compte que du nombre, Carthage, pour l'épigraphie, égalerait à elle seule, tout le reste du

monde sémitique ancien qui a usé de l'alphabet. L'Institut, le Louvre, la Bibliothèque nationale, le British Museum, le Musée beylical de Tunis, le Musée de Saint-Louis fondé par les missionnaires africains : tels sont en ce moment les grands dépôts d'inscriptions puniques.

Quelle est la langue de ces textes et quelle en est l'écriture? Il y a sur le bord de la Méditerranée, au nord-ouest de la Palestine, une bande de terre, entre la montagne et la mer, qui a exercé une influence énorme, bien peu en proportion avec son territoire, sur les destinées générales. Dans tout le monde ancien, sur toutes les rives du grand lac où ce monde s'échelonnait, le petit peuple phénicien, hardi, portait son commerce et ses dieux. C'est lui, le vieux *Qadmus* — *Qadmus* signifie l'oriental — qui a donné à la Grèce l'alphabet, simplification étonnante des vieilles écritures primitives si compliquées, si peu commerciales, de l'Égypte ou de l'Assyrie. Dans un endroit à peu près inoccupé, en face de l'Europe, s'installa une colonie phénicienne. Venait-elle directement de Tyr, comme le veut la légende? Arriva t-elle là plutôt, après des étapes successives et presque sans s'en apercevoir? Cette dernière supposition est plus acceptable. Ils apportaient avec eux les usages et la langue de la mère patrie, séparée seulement de l'hébreu par des différences dialectales. Ils sont phéniciens, tous les noms mythiques et historiques avec lesquels vous êtes familiers : Didon, *la chérie de lui;* — Azdrubaal, *celui que secourt Baal;* — Hannibaal, *celui que le dieu Baal favorise.* Le nom même de Carthage, *la ville neuve*, est phénicien.

Pendant longtemps les colons restèrent en étroite relation avec la métropole. Dans l'antiquité sémitique, chaque race semble avoir eu sa ville sainte. Pour les Hébreux ce fut Jérusalem, vers laquelle s'acheminaient à la Pâque les Juifs dispersés dans les différents coins du monde. Eux aussi, les Puniques, prirent souvent la route de la sainte Byblos, pour y assister en automne aux fêtes d'Adonis, y entendre les sons de la flûte pleureuse, et au bout des sept jours les cris de joie des femmes échevelées. Mais comme les Juifs, en Egypte, tentèrent de se passer de Jérusalem en fondant le temple d'Hiélopolis avec un grand prêtre, de même, les colons carthaginois, une fois leur empire fortement établi, installèrent leur sanctuaire particulier, le temple de la déesse Tanit, vers lequel affluèrent les *ex-votos.*

Partis de Phénicie, en longue relation religieuse avec la métropole, ils en gardèrent la langue, mais dont la correction à une certaine époque s'altéra. Tout entiers absorbés par le commerce, plus isolés à un moment de la mère patrie, mêlés aux anciennes populations, ils en viennent à employer souvent sur les stèles les orthographes les plus bizarres, qui n'arrivent cependant presque jamais à complètement défigurer les vieux mots sémitiques.

L'écriture dont ils se sont servis se divise en punique et néopunique. En Égypte, on abrégea les caractères primitifs; des signes hiéroglyphiques, on passa aux signes hiératiques et de ceux-ci à l'écriture démotique. Chez les Carthaginois et dans les contrées qui leur étaient soumises, en Numidie et en Mauritanie, vers l'an 146 avant notre ère, au moment de la ruine de la Ville-Neuve, parut une abréviation des vieux caractères phéniciens ou puniques dont l'usage cependant dut encore se maintenir pendant quelque temps. Rien de moins fixe que ces signes ainsi abrégés; le néopunique varie souvent d'une stèle à une autre, d'un graveur à un autre graveur. De plus certains caractères comme le *b*, le *d*, et l'*r*, présentent, dans la même inscription, une forme à peu près identique. C'est ce qui rend ces textes si difficiles à traduire et ce qui expose à des méprises celui qui le premier se mesure avec une inscription néopunique de formule nouvelle. Avant d'entamer l'étude d'un morceau inconnu en néopunique, il importe de se bien mettre dans l'esprit qu'il n'y aura point là de révélation trop étonnante; pas de contes, pas d'histoires romanesques, ni de voyages extraordinaires. Si l'on trouve des faits singuliers, c'est un signe que l'on se trompe de chemin, qu'il faut revenir en arrière et reprendre le texte dont les renseignements sont d'une tout autre simplicité.

Du reste, je vais vous exposer d'une façon générale ce que contiennent ces inscriptions dont nous venons de reconnaître la langue et l'écriture.

Leur masse est renfermée sous ces trois catégories : *textes funéraires, textes votifs, textes de rituel.* Peu de complication dans les textes funéraires dont nous possédons au Louvre un certain nombre, attachés au-dessus des tombeaux de Sidon. Toutes les inscriptions de cette sorte, que peut montrer le Musée, sont en caractères néopuni-

ques, c'est-à-dire postérieurs à la ruine de Carthage. Simple épigraphie de cimetière, plus simple même que celle de Sidon. Aucune louange n'est décernée au défunt que l'on ne recommande même à aucun dieu, tant ce peuple marqué par des siècles de négoce, tout entier au moment présent, a eu peu l'idée d'une destinée future. Pas d'infini dans sa pensée; il ne rêva jamais d'autres rivages, une mer d'au-delà plus belle que la Méditerranée; jamais ses songes ne s'étendirent jusqu'au monde inconnu. Parcourez la vallée du Nil et jetez les yeux sur la première pierre venue, il y avait là, vous le verrez, un peuple d'artistes et de songeurs. Dans nos pauvres cimetières même si étroits, si pressés, on voit pareillement des mots pleins d'idéal, je ne sais quoi qui monte, et dans les marbres comme une blancheur d'aile. Ici, dans le monde punique, c'est le terre à terre et la nuit profonde. C'est aussi l'absence complète de regrets. Ceux qui restent sont tellement occupés que, dans la formule ordinaire, ils n'ont pas même le temps de dire adieu à ceux qui s'en vont : « Cette pierre a été érigée à N., fils de N. Il a vécu quarante-cinq ans. » A Sidon, sur les petits cippes funéraires, si l'on ne rencontre aucune préoccupation des mystérieuses contrées d'au-delà, on lit du moins un mot de tristesse, un éloge adressé au défunt. « O bon et excellent N., adieu. Il a vécu quarante-cinq ans. » On ne quitte jamais ses morts, comme à Carthage, sans leur envoyer une bonne parole. — Du reste, cette terre d'Afrique, elle est rude d'un bout à l'autre, sans entrailles et sans amour. Ni la culture latine, ni le christianisme ne l'ont même adoucie. Rappelez-vous Tertullien, et même l'évêque d'Hippone, Augustin, le créateur des dogmes impitoyables dont le jansénisme s'est emparé. L'homme là-bas est ennemi de l'homme, et sans aucune pitié pour son semblable.

Presque tous les *textes votifs* sont en écriture punique. Quelques-uns cependant — une vingtaine — offrent des caractères néopuniques mêlés toutefois aux signes anciens. Sur près de deux mille inscriptions votives connues, dix seulement nous présentent complètement l'écriture nouvelle. C'est donc avant la ruine de Carthage, c'est-à-dire avant l'année 146, qu'il faut placer cette épigraphie, plus riche, hélas! par le nombre des objets que par les renseignements fournis. Ils nous donnent une formule toujours la même et une ornementation symbolique.

Voici la traduction de la formule : « A la grande Tanit, face de Baal, et au seigneur Baal-Hammon, vœu qu'a fait N., fils de N., parce qu'ils ont écouté sa voix. Qu'ils le bénissent ! »

Tanit est la déesse de Carthage, d'où le nom de Tunês, la Tunis actuelle. Chose singulière, on ne rencontre nulle part son culte en Phénicie. Son nom nous apparaît cependant, mais seulement dans le nom propre d'un Sidonien, habitant Athènes, lequel s'appelait Abdtanit, le serviteur de Tanit, ce que le texte grec rend par Artemidoros, présent d'Artémis. Ainsi Tanit dans la pensée de celui qui a confectionné le texte bilingue, répondait à Artémis. Dans les inscriptions votives elle est associée à son époux Baal-Hammon, et le précède sur les stèles provenant de Carthage même.

Des deux divinités, l'une mâle et l'autre femelle, sort un fils Iol, dans le panthéon carthaginois, mais dont le nom ne se montre pas sur les stèles votives, bien qu'on y entrevoie ses symboles. Partant de l'idée du dieu hermaphrodite, comme du premier homme hermaphrodite, les anciens Orientaux ont fini par le séparer en deux et le tirer de son isolement. On a eu le dieu mâle et la déesse. Pour les compléter on leur a donné un fils, assimilant la famille divine à la famille humaine, laquelle se compose de trois éléments essentiels : le père, la mère et l'enfant. De là l'origine de la trinité divine presque toujours adorée chez les anciens, que nous retrouvons en Égypte, à Thèbes en particulier, et qui est bien marquée à Carthage.

Ces éclaircissements généraux fournis sur la religion carthaginoise servent de commentaire à la formule des ex-votos et aussi à l'ornementation, la plupart du temps symbolique, dont les pierres sont décorées. On peut dire que les figures sont beaucoup plus curieuses que le texte monotone. Rien de plus difficile du reste que de déterminer toujours avec sûreté le sens des images accompagnant surtout les inscriptions votives. Je vais cependant exposer devant vous les principaux symboles religieux de Carthage et tâcher d'en indiquer quelque peu la signification. Quelques-uns d'entre eux viennent de Phénicie ; les autres sont bien particuliers à la ville nouvelle. Disons d'abord que cette partie de la leçon doit être traitée avec infiniment de délicatesse, à mots voilés, et que j'ai besoin de toute votre attention, et même un peu de votre bonne volonté et de votre indulgence. Nous touchons aux vieilles idées sémitiques, aux vieux symboles naturalistes

représentant l'union du dieu et de la déesse. J'ai donc à concilier l'exactitude scientifique avec le respect que je vous dois.

On aperçoit d'abord le disque solaire dans le croissant. Le soleil figure Baal-Hammon, le dieu mâle, et le croissant la déesse Tanit. — Aussi souvent que le disque et le croissant se découvre l'image conique, armée de deux bras et surmontée d'un rond qui semble tenir la place d'une tête. On l'a nommée avec raison, image de Tanit. Il est certain que les représentations de cette forme se rattachent naturellement à la déesse, tandis que l'obélisque a trait au dieu mâle. — La main levée ouverte est pareillement fréquente. Est-ce le symbole de la divinité bénissant et protégeant son adorateur, comme l'a voulu M. François Lenormant ? Y a-t-il là encore une allusion à l'union du dieu et de la déesse ? La dernière hypothèse cadre mieux avec ce que nous révèle l'ensemble des symboles carthaginois. — Le caducée répandu partout n'a pas tout à fait la forme du caducée grec, bâton ailé autour duquel s'enroulent deux serpents. Il se compose d'une tige s'élargissant à la base et susceptible d'être posée par terre. La tige est terminée par deux branches entrelacées, formant deux cercles incomplets. Souvent l'image conique de Tanit tient dans ses bras le caducée lequel doit être ramené à la déesse. — Combien elles sont curieuses les grenades, tantôt seules, tantôt pendant à l'arbre même ! C'était de Phénicie que provenait ce symbole. A cause de ses innombrables pépins et de sa fécondité, la grenade avait été associée au culte d'Astarté et d'Adonis. — Le palmier, arbre de Baal, rappelle aussi l'origine phénicienne de Carthage, dont il paraît avoir été comme le symbole le plus populaire, gravé partout sur les stèles et sur les monnaies.

Le bélier apparaît sur les ex-votos. Il était uni à Baal-Hammon comme en Grèce à Apollon. Sur les monnaies de Delphes, on voit deux têtes de bélier affrontées, et des dauphins symboles de la ville. J'ai constaté la même représentation sur une pierre gravée avec inscription araméenne. Chose singulière, le dauphin se rencontre, de même que le bélier, sur les monuments de Carthage. A-t-on voulu marquer par cette dernière image, en même temps que par le gouvernail, la puissance maritime de la ville ? Les deux figures du bélier et du dauphin ont-elles été empruntées à la Grèce ? Peut-être, mais Car-

thage les aurait appropriées à son usage, leur donnant une signification conforme à sa pensée religieuse et à son existence sur la mer.

Fréquent sur les monnaies, le cheval est rare sur les stèles et ne se rattache, à mon avis, à aucun mythe. C'est l'animal numide par excellence, ne faisant qu'un avec son cavalier et dont la course a la rapidité du vent. Cette représentation du cheval venait du sol même qu'avait soumis la Ville-Neuve.

Le *taureau* se montre plus souvent que le cheval, semblable au taureau des monnaies de la Cyrénaïque. Est-ce un symbole de Baal-Hammon, le dieu-mâle ? Est-ce une allusion à la légende qui entoure la fondation de Carthage ? Peut-être les deux idées étaient-elles rappelées dans l'esprit des Puniques quand ils contemplaient le taureau gravé sur les monuments.

J'ai seulement voulu indiquer dans cette courte leçon les représentations figurées les plus communes. A côté de ces symboles religieux, ou bien marquant la puissance de Carthage, on rencontre, mais plus rarement, il est vrai, des images d'objets se rattachant à la vie ordinaire, des armes, des outils, des vases, des chars, des charrues, une balance à plateaux, des candélabres.

Les textes votifs connus dans leurs formules et dans leurs plus fréquentes représentations, nous en arrivons aux *textes de rituel*. Avant ces dernières années, ils se réduisaient à la seule inscription de Marseille, en caractères puniques, découverte dans cette ville, et installée dans son Musée. La seule présence de ce document soulevait un problème intéressant. Colonie phocéenne, Marseille avait-elle également, à une époque reculée, reçu une colonie carthaginoise assez nombreuse pour avoir un temple avec un culte considérable ? Nul doute que la Gaule méridionale n'ait connu ces hardis marchands, semant partout leurs comptoirs. Mais ont-ils eu, par leur nombre, à Marseille, une telle importance ?

Longtemps on a cru que la pierre sur laquelle est gravée l'inscription était bien du pays et qu'on l'avait tirée des carrières d'où l'on extrait la pierre dite de Cassis. Ces carrières se composent de rochers qui, par leur nature, ont de grandes ressemblances avec certains blocs des environs de Carthage. Mais une étude plus minutieuse n'a plus

permis d'assimiler la pierre de l'inscription avec aucun type des rochers des environs de Marseille. M. Dieulafait, professeur à la Faculté des sciences de Marseille, est allé plus loin. Non seulement il a reconnu des différences entre la matière de l'inscription et les produits des carrières avoisinant sa ville, mais encore il a trouvé, en particulier dans une stèle du Louvre, provenant de Carthage même, et dans un autre monument de même origine, une identité absolue, pour la dureté, la densité et la composition chimique, avec la pierre de Marseille. Voilà comment, Messieurs, toutes les sciences se tiennent et s'éclairent, l'épigraphie sachant aussi fournir à son heure des lumières précieuses à ceux qui étudient la conformation de cette terre, exploitée et un peu façonnée par l'homme.

C'est donc bien de Carthage que vient la pierre. Où l'a-t-on gravée? Si ce travail s'était fait à Marseille pour un temple servant à la colonie punique, n'aurait-on pas pris un bloc tiré du voisinage? Pourquoi aurait-on apporté de la pierre carthaginoise? Un envoi de tablette fait par la métropole ne se conçoit, dans tous les cas, qu'avec accompagnement du texte. Si la matière vient d'Afrique, l'inscription ne saurait avoir une autre origine.

Est-ce dans l'antiquité que le monument a été expédié pour une colonie punique de Marseille? Est-ce par hasard qu'on l'a amené là dans la vieille ville phocéenne, en des temps assez rapprochés de nous? Je me rends de préférence à cette dernière hypothèse. La pierre découverte en 1845 aura servi de lest à quelque navire de Tunis en partance pour la France méridionale.

Nous avons là, en effet, un rituel assez détaillé, fort précis, supposant un culte considérable et un grand temple parfaitement organisé, avec des prêtres et des sacrifices. Or il est improbable qu'un pareil monument et une colonie aussi nombreuse aient existé sans que nous retrouvions aucune trace de son installation, et que des Carthaginois soient venus ainsi s'implanter parmi des Grecs, c'est-à-dire dans un pays ennemi.

Comme le vieux monde sémitique se ressemble partout à lui-même! Cette page, où se règle le culte carthaginois, paraît échappée du Lévitique hébreu. Le principe qui préside en Israël aux sacrifices et aux offrandes, c'est qu'une partie doit en être ainsi mise de côté pour le prêtre et ses aides, lesquels vivaient de l'autel. Ils n'avaient

point d'héritage dans le pays. C'était Iahvé qui était leur possession, non pas un Iahvé abstrait et impalpable, mais avec tout son culte et ses sacrifices. C'était au fond la meilleure part, car les victimes dont on prélevait des quartiers et les sicles apportés abondaient dans le temple. Au commencement, quand le culte n'était point rendu entre des murs de pierre, mais sur les collines, en plein air, sur les hauteurs saintes, avant l'organisation stricte du sacerdoce et l'unité de sanctuaire, dans les jours de la religion populaire, au temps où le nabi Samuel immolait lui-même, alors le peuple s'asseyait à l'immense festin et chacun mangeait sa portion des victimes. Le prêtre seul et ses aides s'attablent au banquet, dans les temps postérieurs, en Israël, en Phénicie, à Carthage qui n'a fait qu'importer, c'est évident, le vieux rituel, le Lévitique de la mère patrie. — De plus on payait les sacrificateurs non seulement en nature, mais aussi en espèces sonnantes.

Des fragments de stèles ont été retrouvés depuis la pierre de Marseille, marquant des tributs de sacrifices prescrits pour les prêtres et leurs aides. L'un de ces fragments, actuellement au *British Museum*, et provenant de Carthage, suit le même ordre que l'inscription de Marseille et se sert de termes à peu près identiques. Faut-il s'étonner de rencontrer sur d'autres pierres des variantes, quand dans le Lévitique hébreu lui-même, formant un seul livre, des lois souvent contradictoires se sont, aux différentes époques, superposées les unes aux autres.

Voilà, Messieurs, ce que nous révèlent les pierres de Carthage dans leurs trois principales catégories. Je terminerai en donnant l'impression générale que l'on éprouve devant ces monuments. Nous en avons sans doute au Louvre quelques-uns de curieux, surtout dans la salle des tombeaux phéniciens. Mais combien la masse est triste et nous fournit une idée peu avantageuse du génie artistique de la Ville-Neuve ! Même quand les symboles présentent, par leur signification, un certain intérêt, ils sont tracés avec la dernière grossièreté. Que nous sommes loin de ce peuple d'artistes auquel nous devons, aux temps les plus reculés de l'histoire, les statues de Goudéa et d'Ourbaou, et les merveilleux caractères gravés sur la poitrine et sur le dos des patésis ! On chercherait aussi vainement dans les restes de

Carthage, l'art des Achéménides auquel nous a initié par ses découvertes, si honorables pour la France, M. Dieulafoy. Ici tout est laid, même l'écriture. Occupé d'intérêts matériels, le Punique négligeait la beauté qui ne rapporte pas et nous est un exemple de plus de la difficulté où l'on est de servir deux maîtres : l'art et l'argent. Égoïste, incapable de désintéressement, Carthage ne s'est mise à aucune œuvre destinée à lui survivre ; elle a travaillé pour elle-même et pour le présent, jamais pour le monde et pour les siècles. Aussi ne reste-t-il d'elle que le souvenir d'une dure puissance durement et heureusement abattue. Elle ne mérite, ne nous ayant rien donné, ni un remerciement, ni un regret.

E. LEDRAIN.





SUR DEUX STATUES D'AUG. RODIN



orsque, au retour d'un voyage en Italie, l'âme encore baignée dans les souvenirs de l'antiquité, le regard encore imprégné de la vision des maîtres de la Renaissance, lorsqu'on entre au Musée du Luxembourg et qu'on s'arrête devant les œuvres de notre art contemporain, on ne peut se défendre d'une étrange sensation. Il semble que l'on voie pour la première fois ces ouvrages si familiers, il semble que ces tableaux et ces statues que nous aimions comme de vieux amis de notre maison, aient pris tout à coup un visage étranger, tant ils se montrent différents de ce qu'ils étaient.

L'éloignement est une postérité. Quand on revient d'Italie, on revient de si loin et de si haut, que le présent apparaît comme un passé; et l'on s'aperçoit alors que la plupart des jugements précédents sont, sinon à casser, du moins à reviser. Bien des œuvres, consacrées par la renommée contemporaine, se fanent et se rident devant nos yeux, comme si elles vieillissaient en un instant sous notre regard. Nées d'hier, elles sont déjà décrépites, comme si elles appartenaient à des temps plus anciens que les débris du passé que nous venons

de quitter et sur lesquels tant de siècles ont passé. D'autres, au contraire, résistent victorieusement à ces nouveaux jugements, mais quand on lit les noms qui les ont signées, on est en droit de se demander si, à part quelques triomphantes exceptions, tout ce qui restera de l'art actuel n'appartiendra pas à des ignorés, ou plutôt à des méconnus de la gloire contemporaine.

Parmi les statues exposées dans le Musée et le Jardin du Luxembourg, deux surtout frappent le regard d'étonnement. Ce sont le *Saint Jean-Baptiste* et l'*Age d'Airain*, d'Auguste Rodin. On les reconnaît, du premier coup d'œil, à leur air de parenté avec les œuvres des maîtres florentins, non parce qu'il y a imitation, mais parce qu'il y a communauté d'inspiration. On a vécu, à Florence, dans l'intimité des grands sculpteurs du xv[e] siècle, et on retrouve à Paris un artiste de la même race. Le *Saint Jean* est compris comme ils l'eussent compris. C'est un homme. Il est debout, les pieds en dedans, crispés sur le sol, le bras levé comme pour une affirmation, la bouche ouverte pour une parole ou plutôt pour un cri. Il marche d'un pas saccadé, de l'allure automatique des visionnaires. Il est vivant, il pense. Nous n'avons pas de plus bel éloge à faire d'une statue ni autre chose à lui demander.

La statuaire ne comporte qu'une expression unique. Elle n'a que faire de tous les raffinements de pensée ou de sentiment qui peuvent entrer dans une composition peinte. Elle ne supporte ni drame complexe, ni philosophie, ni luttes morales, ni rêveries. Un seul personnage ou un groupe de cohésion si étroite qu'il arrive à l'unité, une seule pensée et, comme moyen d'expression, une attitude. Le tableau est un dialogue aux nuances mobiles, aux modulations mystérieuses, aux horizons rapprochés ou lointains, mais qui sont toujours des horizons que des songes peuvent remplir. La statue n'a qu'un mot et qu'un geste pour exprimer ce mot. La physionomie, le jeu des muscles du visage comptent peu pour elle; elle doit se faire comprendre par sa silhouette avant que les traits de la face puissent être examinés. Les grands artistes grecs l'avaient bien compris et après eux, leurs véritables successeurs, les maîtres italiens de la Renaissance. Le *Saint Georges* de Donatello, le *Pensieroso*, la *Nuit* de Michel-Ange disent par l'attitude leur intrépidité ou leur mélancolie. Ils n'en diraient pas moins si quelque iconoclaste leur avait meurtri le visage. Au milieu

de notre siècle, dans cette tentative de restauration universelle des arts qu'essaya le romantisme, David d'Angers voulut compléter la



Saint Jean-Baptiste, par Aug. Rodin
(Musée du Luxembourg)

prétendue lacune de l'ancienne statuaire et ajouter l'expression d'une physionomie à l'expression de l'attitude. Il fit son *Philopœmen* et

aboutit à une nouvelle démonstration de la sagesse antique. Sans doute, il y a le *Moïse* de Claux Sluter et le *Saint François* d'Alonso Cano, mais ces œuvres admirables relèvent à peine de la plastique pure. La forme du corps n'y compte pour presque rien; cachée sous la draperie, elle ne s'y dessine pas. Elle s'y devine à peine. Le vêtement y est comme une gaine d'où émerge la tête. Ces statues en pied ne sont que des bustes, des portraits.

Le *Saint Jean-Baptiste* de Rodin n'a pas sans doute de physionomie indifférente, mais sa véritable expression est dans la forme. La forme n'est pas je ne sais quelle formule de régularité banale qu'il suffit d'appliquer correctement pour arriver avec certitude à la beauté. On ne fait pas une statue antique en sachant par cœur le *Canon* de Polyclète. La forme est belle quand elle a surpris et exprimé la vie et elle n'y atteint que par la profonde et invisible observation des modelés. — Les sculpteurs de l'école néo-grecque ayant remarqué que la statuaire antique procédait par plans généraux, s'en sont tenus à cette remarque simple et n'ont pas regardé de plus près les modèles qu'ils avaient la prétention d'imiter. Ils ont cru être grecs en n'établissant que des plans sans vibrations et leurs œuvres mort-nées sont autant d'injures à un art qui n'était fait que de vie. Approchons-nous d'une œuvre antique, du *Satyre* ou du *Héros combattant* ou de telle autre que la restauration aura à peu près épargnée. A hauteur de notre regard se présente le pied. Examinons-le attentivement. L'étude des muscles y est poussée jusqu'à la minutie. Toutes les arêtes des os, les convexités des tendons, les ondulations de la chair y sont exprimées avec une fidélité pieuse ; les plis de la peau, les souplesses de la cheville, les rugosités des doigts sont rendues dans leur plus infini détail. Tout l'art grec est dans ce morceau. Nous sommes là en plein réalisme, dans l'observation directe de la nature. Et si notre œil remonte plus haut, les cuisses, le ventre, le torse, le dos, nous apparaissent avec leurs masses scrutées avec la même conscience, la même adoration de la vie.

M. Aug. Rodin procède directement de cette école antique transmise jusqu'à nous par les Italiens du xv[e] siècle. Il reprend la sculpture expressive au point où ils l'ont laissée, et l'*Age d'airain* pourrait noblement figurer à la suite des œuvres signées par les Florentins.

L'*Age d'airain* est la statue de la souffrance. Ici, l'expression est complète; le problème de l'expression en sculpture est résolu triomphalement. Où donc est cette expression ? Partout et nulle part. Le visage n'est point convulsé; le geste du bras est sans emphase, à peine se relève-t-il jusqu'à la tempe; les jambes sont de faible mouvement et pourtant ce métal glacé palpite de douleur. La souffrance est dans la vibration de la peau, dans le surprenant détail des modelés tous bien en place avec leur forme et leur couleur; cette chair de bronze frissonne tout entière comme si l'épiderme lui était enlevé, comme si le contact de l'air la transperçait, comme si elle allait saigner ainsi qu'une plaie vive.

L'expression, portée à ce degré d'intensité, a quelque chose de maladif. L'artiste qui l'a ainsi réalisée est bien de son temps, de notre temps où tout est inquiétude et douleur, où, dans chaque être qui pense, l'arbre nerveux frémit à la moindre impression et en reste longtemps ébranlé comme ces plantes dont les feuilles tremblent éternellement jusque dans le calme lourd des nuits d'été.

Ce ne sont ni la volonté ni le calcul, ni la suprême habileté de la main qui arrivent à cette puissance d'effet. C'est un instinct supérieur qui semble être la marque du talent d'Aug. Rodin, instinct illuminé par quelque chose de la flamme divine qu'ont possédée les grands maîtres. C'est elle qui donne un charme mystérieux, une poésie indéfinissable, mais singulièrement pénétrante à tout ce qui sort de ses mains. Il a capté la vie dans ce qu'elle a de plus violent, de plus délicat et parfois de plus bizarre. Et cependant aucun sculpteur moderne n'a été plus religieux adorateur de la nature. Il l'aime et la suit dans ses rugosités comme dans ses contours les plus élégants. Tous ses modèles lui semblent également admirables, non pas qu'ils le soient tous, mais parce qu'il les voit à travers les prismes de sa vision. En étudiant un modèle il le transforme, et partant de la plus scrupuleuse observation de la nature, il arrive, instinctivement, à la plus étrange poésie. Ce réaliste à outrance est un poète.

On comprend aisément que ce talent si aristocratique n'ait pas rencontré, dès son apparition, la faveur populaire. Il manque aux deux statues dont nous venons de parler un peu de cette banalité nécessaire à tout succès immédiat. Cette sculpture suppose des raffinements de goût trop délicats pour être goûtée indistinctement par

tout le monde. Cette réserve du gros public est la rançon des œuvres de caractère.

Le buste de Mme X... qui a été exposé cette année et que l'on vient de placer aussi au Luxembourg est plus accessible, aussi le succès a-t-il été plus immédiat. Il était impossible de regarder cette charmante figure sans l'aimer. La ressemblance est-elle parfaite? Peu nous importe. L'œuvre a la vie, l'expression et, chose rare à notre époque, la couleur. La couleur, telle est la caractéristique de ce buste de marbre, la couleur mystérieuse, vague, infinie. Autant le buste de bronze de J.-P. Laurens, exposé il y a quelques années, avait d'expression austère, autant le marbre du Luxembourg a de grâce, la grâce exquise que les forts savent seuls réaliser.

Nous arrêtons là cette courte étude qui n'est qu'une préface à deux monuments considérables, deux poèmes de bronze qu'Aug. Rodin achève en ce moment, les *Bourgeois de Calais* et la *Porte de l'Enfer* dont nous donnons ici même un fragment. Lorsque les œuvres paraîtront — dans quelques mois peut-être, — nous essayerons d'en donner le sens et la portée.

GASTON SCHÉFER.



Frise pour la PORTE DE L'ENFER par Aug Rodin

Imp. E. Laneur



L'EXPOSITION

DE LA SOCIÉTÉ DES TRENTE-TROIS



La Société des *Trente-trois*, après bien des remaniements qui ne faisaient pas présager une longue vie, est pourtant arrivée à se reformer, mais sans atteindre son chiffre fatidique. Trente-un membres seulement ont des œuvres exposées à la galerie de la rue de Sèze. Parmi eux sept à huit nouveaux venus ont pris la place des huit ou dix démissionnaires dont quelques-uns sont à regretter.

La Société est-elle ainsi définitivement fixée ? Ce groupe, ainsi composé, est-il celui qui va marcher à l'avant-garde de l'art contemporain, comme le donnaient fièrement à entendre les vaillants aînés de l'an passé ? ou bien faut-il croire qu'à chaque printemps la Société fera peau neuve avec les cigales et les papillons ?

Pour l'instant, peu nous importe ; la question est plus intéressante pour la Société que pour nous. Espérons seulement que cette entreprise intelligente d'une petite exposition d'artistes réunis dans les mêmes tendances, en dehors du grand déballage des Champs-Élysées, résistera à toutes les vicissitudes qui mettent en danger la vie des jeunes sociétés ; désirons en même temps que ce groupe s'établisse définitivement, mais débarrassé des quelques individualités gênantes dont l'ignorance impossible à dissimuler ou l'excentricité tapageuse compromettent gravement le succès de l'exposition.

Telle qu'elle est, la petite réunion de cette année est loin encore d'être l'idéal de ce genre d'expositions particulières. Pour avoir la chance de remplacer avantageusement les Salons annuels ou même de supporter la comparaison avec eux, il serait nécessaire que ces expositions renfermassent un peu moins d'études et un peu plus d'œuvres complètes. Il n'y a malheureusement cette fois aucune toile importante qui retienne quelque temps l'attention. Ce ne sont guère, à de rares exceptions près, que des ébauches, des esquisses, des pochades, quelquefois pis. L'ensemble est réellement pauvre; les visites sont rapides, et le souvenir qui vous en reste est de ceux qui s'évaporent bientôt. On sent que les exposants se sont, en général, beaucoup plus préoccupés de la question de vente que du désir de donner une bonne leçon en montrant la solidarité féconde des efforts de quelques artistes laborieux, dans le courant d'une année.

L'exposition actuelle comprend environ 240 ouvrages, peintures, sculptures ou dessins, assez mal catalogués, par suite de changements survenus après la rédaction du livret, et sevrés trop souvent de leurs numéros, ce à quoi les organisateurs devraient veiller avec plus de soin, quelques-unes de ces peintures ayant assez besoin d'explications.

Le premier artiste qui ouvre le feu, dès la porte d'entrée, est M. Ary Renan. Ce n'est sans doute point là un simple hasard. M. Renan est, en effet, un de ceux qui affirment de la façon la plus caractéristique, une des tendances de ce jeune groupe, qui semblait déjà l'an dernier, comme le faisait judicieusement observer ici-même notre collaborateur, M. Leprieur, entraîné par deux préoccupations plus particulières : l'étude des problèmes lumineux et le retour vers une certaine poésie confuse et rêveuse, par réaction contre le réalisme. Les douze ou quinze sujets qu'il nous présente se composent de paysages et de visions plus ou moins étranges, auxquelles il n'est pas toujours facile de donner un nom.

Les paysages sont ce qui se rapproche le plus de la peinture. Il y en a même quelques-uns de qualité réelle, comme cette vue à Damas, avec ses blancs fins, ses doux tons de brique et au bout de la rue, la tache bleu-tendre d'un fond de colline, qui est pleine de charme et d'un véritable caractère oriental.

A l'Orient appartiennent, d'ailleurs, toutes les conceptions de

M. A. Renan. Qu'il nous montre Orphée errant à travers les roseaux, les environs d'Aigues-Mortes, ou la fuite en Égypte et les bords du lac de Génésareth, M. A. Renan est, dans tous les sujets qu'il traite, un véritable orientaliste. Par une raison d'atavisme, il est conduit à voir toute chose à travers un jour biblique qui n'est pas sans donner à ses visions un grandissement très poétique. Aussi a-t-il une prédilection toute particulière pour ces beaux noms hébraïques que son père a chantés avant lui, les jardins de Hama, les bords du lac de Génésareth, Capharnaüm et Tarichée, cette Palestine, terre enchantée du mythe chrétien. Mais dans l'école orientaliste M. Ary Renan ne rappelle ni la compréhension farouche de Decamps, ni les riches et profondes colorations de Delacroix, ni la distinction aristocratique de Fromentin, ni la poésie intime, robuste et grave de Guillaumet. Il n'a pas vu comme eux un Orient de couleur ou de lumière, et il s'écarte absolument du mouvement des jeunes orientalistes, qui continuent la tradition de Guillaumet, tels que M. Paul Leroy ou M. Dinet, ce dernier (un des premiers 33) dont on appréciait si justement l'an dernier, les études ensoleillées jusqu'à l'exaspération. Il voit un Orient nouveau, tendre et délicat, où le ciel n'est jamais franchement bleu, mais s'amollit dans des brumes légères, où tout se traduit avec des nuances très fines : des panoramas et des vues qui font penser à Cazin et à Puvis de Chavannes, et surtout des paysages de la *Vie de Jésus*.

Tout ce qui n'est pas paysage, n'est pas, à proprement parler, de la peinture. M. Renan semble ici se plaire trop souvent dans une certaine réserve énigmatique. Ces images ne sont guère que des visions charmantes, pleines d'une poésie — qui n'est pas précisément toujours originale — puisqu'elle fait penser au moins à Puvis de Chavannes et à Gustave Moreau, et qui contient un peu de l'ensorcelage troublant de la littérature paternelle.

C'est ce qu'on appelle aujourd'hui de la peinture suggestive. Cette formule, qui n'est pas nouvelle, au nom de laquelle on prétend éveiller les impressions au lieu de déterminer les objets, part d'un sentiment d'art très délicat. Rien n'est plus habile, en effet, que de ne s'exprimer qu'à demi-mot et de laisser à l'imagination d'autrui le soin de compléter notre pensée. Mais ce principe doit être compris par la simplification des formes ou la généralisation des idées, comme

ont fait jusqu'ici tous les maîtres, et non en procédant par à peu près plus ou moins habilement dissimulés sous l'harmonie fallacieuse des tons.

Cela dit, et sans vouloir garder plus longtemps M. Renan sur la sellette, nous reconnaissons, sans qu'il soit besoin qu'on nous y oblige, ses belles qualités de coloriste qui recherche les effets délicats et nouveaux et les harmonies rares. Il a, en symboliste et en rêveur comme Gustave Moreau et Puvis de Chavannes, une compréhension très poétique du paysage et à côté de ressouvenirs trop sensibles et de quelques lacunes regrettables, un réel sentiment d'art élevé et de poésie.

Nous nous sommes étendus volontiers sur le compte de M. Ary Renan, et nous n'avons pas l'intention de séjourner aussi longtemps devant chacun de ses autres confrères. Mais nous avons du plaisir à nous arrêter avec attention devant l'exposition peu nombreuse mais si intéressante de M. Blanche.

M. Blanche est chaque année en progrès. Sa peinture, fine, grise et sobre, où se mêle sans bruit ce goût de japonisme relevé d'un sentiment d'archaïsme discret qui distingue un groupe de l'école anglaise contemporaine, s'est avivée, cette fois, dans les chairs, de quelques roses qui manquaient un peu, jadis, aux charmantes figures aristocratiques de ses beautés originaires d'Outre-Manche.

Morella, la jeune fille assise nonchalamment sur sa chaise de bambou noir, dans sa robe rouge à dessins japonais, est pleine d'abandon et de grâce sérieuse et naturelle. Une pochade, fraîche et lestement enlevée, nous montre la tête blonde et naïve d'un joli bébé dont les yeux bleus grands ouverts et le petit bec rouge s'éveillent comme des fleurs dans la blancheur rosée du teint, la blancheur vive de la robe et la pâleur laiteuse du fond. Mais où M. Blanche semble avoir été encore plus heureux, c'est dans les deux petites toiles *Nature morte* et *Petit déjeûner*, qui appellent le regard dès l'entrée.

Le souvenir heureux de M. Lobre, un des trente-trois de l'an dernier, n'a pas été étranger à l'inspiration de ces deux charmantes peintures. L'une est une salle à manger très claire où, sur un fond de paravent japonais, se dresse une table, couverte d'une nappe blanche, qui garde encore les restes d'un premier déjeuner : une tasse à moitié

pleine, un verre et une carafe, un peu de beurre dans une petite soucoupe japonaise, du pain et un couteau d'argent. Il n'en faut pas plus pour obtenir, avec une exécution de la plus suave sobriété, le plus agréable accord de blancs, de gris et de bleus, éveillés discrètement par le jaune pâle du beurre et la croûte dorée du pain.

Les mêmes qualités se rencontrent avec plus de charme encore dans le *Petit déjeûner*. Une fillette aux longs cheveux châtains, qui voilent à demi son visage, est assise de cet air rêveur et abandonné, coutumier aux modèles de M. Blanche, près d'une table drapée d'une nappe bien nette, où reste le service du matin. Toujours même sobriété rare dans l'harmonie, même simplicité distinguée dans la pensée et dans l'exécution.

Chercher une transition entre M. Blanche et M. Moreau-Nélaton est un artifice purement littéraire. Ces deux noms célèbres dans la médecine se rencontrent dans l'art sans grande analogie, si ce n'est une affection commune pour le gris. M. Moreau-Nélaton, pourtant, en use trop généreusement dans le pastel, et ne s'en sert pas avec beaucoup de bonheur dans la peinture.

Geneviève est un joli portrait de fillette en manteau rouge, assise dans un intérieur où les rouges dominent et que des gris agréables enveloppent doucement. L'intérieur d'atelier où une dame en cheveux blancs fait de la peinture sur porcelaine, est également d'une impression aimable. Mais les différentes peintures de l'auteur sont vraiment peu réussies. La plus importante, des *Musiciens*, est noire, lourde, opaque, sans variété aucune dans les tons analogues. Les personnages ne sont pas heureux, bien qu'ils écoutent de la bonne musique, et l'aimable possesseur de ce tableau, M. Raimond Kœchlin, nous pardonnera de ne pas le trouver flatté.

Cela semble indiquer, décidément, que le pastel, ce procédé dont nous nous sommes plu si souvent à célébrer les attraits et les mérites, est plus facile à employer que la peinture à l'huile. Nous nous en étions souvent doutés, à voir le succès qu'il obtient.

Ce n'est point là certainement la raison qui a décidé M. Laurent-Desrousseaux à quitter un instant la brosse pour le crayon. Il a fait souvent preuve, dans ses tableaux, des mêmes qualités que l'on goûte dans ses pastels d'aujourd'hui. Peut-être même, si son exposition de cette année a plus de charme et de velouté, a-t-elle, par contre, plus de

mollesse. Mais tous ces coins de couvents, avec leurs jardins où s'épanouissent de beaux pavots roses, leurs infirmeries, où toutes les blancheurs réunies s'irisent entre la lumière du jour et les rougeoiements de la lampe, ont, autant par le choix heureux du sujet que par l'adresse du travail, une séduction contre laquelle on ne se défend pas.

M. Maurice Eliot se sert, quant à lui, du pastel comme du meilleur procédé pour étudier la décomposition de la lumière solaire. Il arrive ainsi par des juxtapositions hardies de tons à des vibrations extrêmes. Le *Matin de fête*, entre autres, est superbement crayonné avec beaucoup d'audace et de bonheur. Mais M. Eliot devra se méfier de son habileté et prendre garde d'user trop de ce que nous ne voudrions pas appeler son *truc* habituel, en faisant constamment chanter les tons au moyen de dessous du ton complémentaire.

Les prétentions à l'audace sont aussi celles de M. Van Strydonck qui les pousse, il faut le dire, jusqu'à la témérité. Son *Églogue* est une mauvaise charge, réédition du tableau que M. Baschet avait envoyé de Rome, avec quelques ridicules en plus et le souvenir des maîtres en moins. Cette ronde d'affreuses mégères échappées aux soins paternels du docteur Charcot, se livre pourtant à ses bacchanales dans un paysage très printanier, où les gazons tendres sont doucement illuminés par la lumière colorée à travers les jeunes feuillages. M. Van Strydonck a tort de se moquer du monde. Il est le premier trompé.

L'exposition la plus nombreuse est, sans contredit, celle de M. Friant, elle s'étend même, sans qu'on le regrette, jusque sur les parois du long vestibule. Il y a là une série de tout petits portraits fort jolis, celui de M. J. C. dans un intérieur, sobre, simple, naturel, d'une bonne peinture, et un petit portrait de M. Coquelin dans le rôle de Crispin, qui est tout à fait amusant de pose et d'exécution. La famille Coquelin est, d'ailleurs, particulièrement favorisée, et les deux frères figurent parmi des dessins qui sont peut-être ce qu'il y a de mieux dans l'exposition de M. Friant. Plusieurs petits tableautins, par contre, extrêmement finis, tournent aux tableaux de vente et à la photographie coloriée. Gare à Van Beers ! M. Friant a aussi une habitude que l'on nous permettra de trouver mauvaise, c'est ce parti pris de coller des figures extrêmement finies, caressées, blaireautées,

sur des fonds brutalement indiqués. Ce qui arrive justement dans ce cas c'est tout le contraire de ce qu'avait cherché le peintre : la figure, au lieu de se détacher du fond en avant, fait creux. On songe, devant la *Neige,* par exemple, à ces figures de broderie religieuse dont la tête et les mains sont en peau peinte et glacée, tandis que les vêtements et le fond sont en tapisserie, ou bien à ces images russes dont les têtes apparaissent au milieu de leurs ornements de cuivre découpé. En général aussi, contrairement aux prévisions de l'artiste, c'est le fond qui est le mieux réussi, comme dans le tableau que nous venons de citer. Quelques paysages, parmi lesquels une étude de forêt, avec des bois coupés, dont le fond gris est juste et fin, sont aussi à remarquer.

L'Américain M. Walter Gay est un homme très habile qui traite le petit genre XVIIIe siècle et l'intérieur hollandais en changeant adroitement sa manière. Il se tient très heureusement dans les tonalités grises et fait un bon peintre de scènes intimes et de portraits campapagnards ; mais qu'il prenne garde à l'opérette !

Nous ne parlons de M. Carrière que pour la forme. Il est entendu dans certains milieux qu'on ne doit pas le discuter. Ses chairs enfumées continuent à fondre, et, qu'il prenne garde, son talent réel qui promettait plus, pourrait bien se dissiper en même temps.

Les paysagistes sont toujours en nombre. M. Auguste Flameng a une série de charmantes pochades qui se recommandent par des qualités de mouvement et de couleur. M. Dauphin expose une nombreuse et belle collection de jolies études de mer, fraîches, nettes et claires dans la limpidité du beau ciel provençal.

Les *Impressions* de M. Harrisson sont on ne peut plus pénétrantes, il y a entre autres une marine (n° 132) qui est un petit chef-d'œuvre. C'est, par un clair de lune, une mer aux flots calmes qui clapotent sous le ciel lumineux, opalin et nacré. M. Billotte rend avec un talent délicat et juste, si juste qu'il doit ravir l'âme de Nittis, la poésie de ces environs de Paris où le ciel gris et brouillé harmonise toute chose, les vieux platras, les routes boueuses, les haillons, tout comme ferait un pur soleil d'Orient.

M. Barau, avec une nouvelle manière qui ne lui va pas, expose un *Jour de pluie* dans ce genre gris et mouillé qui a fait son nom. *En automne*, le seul tableau de M. de Uhde, des glaneurs au milieu

d'un paysage embrumé, fait songer à la fois à Artz et à Bastien Lepage.

M. Verstraete, un belge dont la peinture est un peu boueuse, expose un beau *Lever de lune* sur un carré de choux. Un autre étranger, M. Skreswig, dont on n'a pas oublié certains envois au Salon, étonne cette fois par une peinture lourde et pénible. Les élucubrations peladanesques de M. Khnopff font penser à M. Rops sans le faire oublier. Cela ne supporte pas, la plupart du temps, un examen sérieux. Il y a pourtant un jardin de ferme aux verts très délicats, et une chinoiserie à titre latin : *Pallentes radere mores*, où la femme est plus vivante et mieux dessinée que d'habitude.

Nous avons gardé pour le dessert les figues et les raisins de M. Zakarian qui réédite son tableau du Luxembourg, cela prouve qu'il le trouve bon. — Nous aussi.

La sculpture n'est guère intéressante [que par l'exposition de M. Michel Malherbe, un jeune sculpteur habile qui cherche le caractère et le trouve souvent. Il a un très bon buste de M. Blanche et différents autres ouvrages, la *Sulamite*, un portrait de femme et une statuette en cire où se signale l'influence de M. Rodin, avec des accents singuliers de cri, mais aussi parfois des heurts trop nombreux. Mme Besnard se recommande comme toujours par des qualités viriles.

Ainsi donc, telle quelle, avec ses lacunes et ses ridicules, comme la peinture tricotée de M. Angrand dont il ne faudrait même pas parler, et les tâtonnements embarrassés de M. Brunet-Richon, qui a encore besoin d'aller à l'école, l'exposition de la Société des Trente-trois mérite de nous intéresser. Souhaitons-lui, en terminant, autant de courage et un peu plus de bonheur pour l'année prochaine.

LÉONCE BENEDITE.





L'AVÉNEMENT DE L'AGE DU FER

DANS L'ARCHITECTURE [1]



u'est-ce que le progrès en matière d'art et spécialement en architecture ? Quelle méthode d'enseignement esthétique convient-il de suivre pour préparer les architectes de la génération actuelle à projeter et à exécuter, dans l'avenir, des œuvres présentant un caractère de nouveauté artistique, et satisfaisant en outre pleinement aux besoins sans cesse plus grands et de plus en plus divers de notre époque et de celles qui doivent lui succéder ?

Telles sont les questions que sont amenés à se poser tous ceux qui, ayant jeté les yeux sur les monuments de tous genres élevés de nos jours, reconnaissent avec étonnement que ces édifices sont simplement des imitations plus ou moins heureuses des types réalisés à chacune

(1) D'après l'*Histoire critique de l'invention en architecture*, par L.-A. Boileau. Un volume avec planches; chez Ve Ch. Dunod, éditeur à Paris.

des périodes de la civilisation humaine, sans que, pour aucune de ces constructions, l'architecte qui l'a édifiée semble s'être préoccupé de mettre au jour une œuvre propre à son siècle ou à sa race.

D'une manière générale, toute œuvre d'art étant la réalisation, sous une forme perceptible par les sens inhérents au sentiment, d'une conception de l'esprit, le progrès artistique consiste principalement dans le développement des idées esthétiques et dans la création intellectuelle de types plus conformes à ces idées qu'ils doivent résumer ; accessoirement, le progrès est encore obtenu par le perfectionnement des substances et des instruments que l'artiste emploie pour matérialiser sa conception, comme aussi par une meilleure appropriation de l'œuvre artistique à la satisfaction des besoins de l'humanité qui en ont provoqué la conception.

En architecture, ce progrès purement matériel acquiert une importance considérable. Les constructions élevées pour l'homme doivent en effet satisfaire aux besoins primordiaux de son existence ; elles sont de plus établies au moyen de matériaux très divers et douées de formes massives, matériaux dont la mise en place exige, de la part de l'ouvrier, les plus grands efforts, et dont l'agglomération met en jeu, de la manière la plus variée, les forces de la nature.

L'art monumental se rattache donc, par deux de ses côtés, à la science ; toute œuvre architecturale nécessite une étude rationnelle préalable à l'exécution, tant au point de vue de l'utilité humaine pour laquelle la construction est projetée, qu'au point de vue de l'emploi judicieux des matériaux dont le constructeur dispose. Cette double étude correspond aux deux parties de la science constructive.

L'architecture doit être en outre considérée sous deux aspects différents comme art proprement dit, suivant que l'on recherche dans ses productions les qualités de la composition ou celles de la décoration.

Négliger l'un de ces éléments si nettement distincts dans l'examen et l'étude des œuvres qui ont été répandues sur la terre par ceux qui nous ont précédés dans les âges de l'humanité, s'abstenir de rechercher de quelle manière et dans quelle mesure ces innombrables constructions ont rempli artistiquement et scientifiquement les conditions que leurs auteurs s'étaient imposées, ce serait assurément s'exposer à se former les notions les plus fausses, et si un enseigne-

ment de l'architecture laissait dans l'ombre l'une des parties de cette multiple étude, il n'y aurait pas lieu de s'étonner qu'il ne pût conduire à la production d'aucune œuvre véritablement en progrès sur les ouvrages antérieurs.

Or, il est malheureusement avéré que pendant une longue suite d'années, comme cela avait lieu d'ailleurs pour les autres connaissances humaines, l'étude de ce que nous appelons la philosophie de l'architecture n'était point comprise dans l'enseignement des maîtres, à tout le moins dans l'enseignement public et officiel.

Depuis longtemps déjà, il faut le reconnaître, on avait senti le besoin de vivifier cet enseignement pour en tirer les fruits généreux; mais il faut ajouter que jusqu'à nos jours, une méthode rationnelle de culture faisait défaut à ceux qui multipliaient leurs efforts pour obtenir un aussi désirable résultat.

Les maîtres, doués des goûts les plus divers, étaient amenés, soit par leurs tendances personnelles, soit par les événements fortuits de leur existence, à choisir, parmi tant de modèles différents que nous a légués le passé, quelques types peu nombreux à la reproduction desquels ils s'adonnaient exclusivement. Guidés par cette prédilection souvent accidentelle, ils poussaient leurs élèves à de nouvelles imitations des mêmes modèles et en arrivaient parfois dans leur enseignement à faire, pour ainsi dire, table rase des innombrables sujets d'études et de recherches que les architectes appelés à leur succéder auraient pu trouver dans les autres monuments épars sur notre globe.

Il est à peine utile de faire observer que dans cet enseignement évoquant sans cesse le passé et provoquant la reproduction presque intégrale des œuvres antérieures, il ne pouvait être question de rechercher si les méthodes constructives étaient susceptibles d'amélioration par l'emploi de nouveaux matériaux ou par une plus judicieuse utilisation des matériaux déjà employés.

C'est seulement vers la fin de la moitié de notre siècle que, lassés de ne composer que des œuvres reproduisant presque servilement les monuments des différents styles historiques, les architectes sentirent peu à peu naître en eux le désir de s'affranchir de cette servitude. L'impuissance à laquelle l'art monumental semblait condamné devint, à cette époque, le sujet principal des préoccupations

des artistes et des critiques. De toutes parts, les esprits éclairés, quoique professant parfois les opinions les plus diverses en matière d'art, firent appel à l'invention et s'efforcèrent de provoquer la réalisation d'œuvres ayant véritablement le mérite de la nouveauté artistique.

Vers 1830, les architectes français pouvaient être partagés en trois groupes distincts d'après leurs idées professionnelles : l'école classique, exclusive dans son admiration des œuvres de l'antiquité grecque et romaine, école dont les membres les plus remarquables siégeaient à l'Institut, dans la section des beaux-arts; l'école gothique qui, réagissant contre le système de reproduction exclusive des constructions antiques, s'adonnait particulièrement à l'étude des monuments européens du moyen âge; enfin l'école rationaliste ou éclectique, qui se bornait à faire passer sous les yeux de ses élèves les dessins des modèles artistiques de tous les styles passés, en leur laissant le soin de se former à eux-mêmes une préférence dans cet ensemble de formes variées.

Ces trois écoles ne devaient leur existence qu'à la lutte constante engagée par leurs adeptes au nom de principes contraires en matière d'art. Toutes trois laissaient paraître, dès cette époque, le besoin de trouver, dans les créations que pouvait enfanter le génie inventif de leurs partisans, une splendeur nouvelle.

Dès 1840, le comité des arts et monuments historiques, composé en grande partie d'artistes de l'école gothique; un peu plus tard, en 1846, la section des beaux-arts de l'académie, composée des défenseurs de l'école classique, exprimaient le vif désir de voir un architecte créer des formes nouvelles « qui ne fussent ni une copie ni une imitation d'un art étranger ou épuisé. »

C'est sous l'influence de ce sentiment commun à tous les artistes de cette époque que s'est développée l'école rationaliste; celle-ci se mit à étudier toutes les architectures anciennes, fouillant dans toutes les ruines du passé avec l'espoir d'y trouver des idées neuves et des combinaisons inédites de formes autrefois réalisées. Aussi Buchez a-t-il pu dire avec juste raison : « Notre siècle en fait d'art est comme un écolier qui, avant de produire lui-même, se met à revoir ses maîtres et qui étudie avant de se livrer à l'invention. »

Il semble, à vrai dire, que cette étude préalable ne soit pas encore terminée, car bien que deux générations d'architectes s'y soient déjà

passionnément appliquées, leurs travaux n'ont pas encore abouti à l'exécution des types cherchés.

Est-ce à dire que ces recherches consciencieuses ne doivent pas être couronnées par le succès, et faut-il désespérer que tant d'efforts généreux conduisent un jour à la composition de modèles vraiment nouveaux et satisfaisants pour l'artiste et pour le savant ?

M. L.-A. Boileau a entrepris de démontrer le contraire dans son ouvrage intitulé : *Histoire critique de l'invention en architecture*, auquel il a donné ce sous-titre explicatif : « *Classification méthodique des œuvres de l'art monumental au point de vue du progrès et de son application à la composition de nouveaux types architectoniques dérivant de l'usage du fer.* »

Ce recueil est le résumé de publications antérieures du même auteur. M. Boileau qui, dans sa carrière déjà longue, a construit divers monuments publics à Paris, en province et à l'étranger, expose, dans son nouvel ouvrage, comment il fut amené à rechercher, dans l'emploi du fer, le moyen de satisfaire à ce besoin de combinaisons architecturales nouvelles, exprimé par tous les architectes contemporains.

L'auteur fait observer tout d'abord qu'au commencement de ce siècle, le développement du génie inventif des jeunes artistes était singulièrement entravé par le manque de méthode dans l'enseignement et l'absence d'ouvrages didactiques complets. Le traité de Rondelet sur l'art de bâtir était alors le plus important des recueils techniques à consulter par les jeunes architectes. La publication des remarquables ouvrages de Léonce Raynaud, Viollet-le-Duc et autres maîtres contemporains, n'a eu lieu que dans la seconde moitié du siècle, et les chercheurs tenaces de types nouveaux de composition eurent tout d'abord à se débarrasser des idées fausses propagées jusqu'alors dans les écoles. Les études personnelles de M. Boileau l'ayant peu à peu amené à une préférence esthétique marquée pour l'architecture gothique, M. Boileau proteste énergiquement contre l'opinion admise par l'école classique qui accorde aux Grecs et aux Romains l'invention des plus belles formes de l'art.

Il insiste, par des arguments tirés de la comparaison avec les monuments asiatiques et égyptiens, en vue de démontrer que les Grecs ont seulement perfectionné le détail des constructions monumentales au

détriment de l'ensemble. D'après lui, les architectes de la Grèce et ceux de Rome, qui l'ont imitée, se sont bornés à copier, pour leur propre usage, des monuments conçus pour les besoins d'une civilisation et principalement d'une religion différente; ils ont ainsi perdu peu à peu la notion du motif créateur des diverses parties des édifices, et en sont finalement arrivés à réduire ou à augmenter hors de proportion divers éléments de ces constructions, dont la relation avait été merveilleusement comprise par les architectes primitifs.

M. Boileau reconnaît toutefois que les Grecs ont montré un tempérament artistique exceptionnel pour la décoration des monuments et l'élégance des profils, et que les Romains ont fait preuve d'un remarquable talent dans l'appropriation à leurs besoins des formes qu'ils empruntent aux monuments antérieurs, notamment en ce qui concerne l'architecture civile qu'ils ont développée avec la plus grande habileté.

La lecture de ces parties critiques dans l'ouvrage de M. Boileau est à la fois très instructive à raison de l'érudition dont il y fait preuve et très intéressante, parce qu'elle montre quelle appréciation exclusive peuvent arriver à se former les esprits les plus éclairés, lorsqu'ils se consacrent, pendant de longues années, à l'étude spéciale de certaines formes d'art ou de littérature.

On peut, au contraire, louer sans réserve les pages suivantes, c'est-à-dire la troisième partie de l'ouvrage, dans laquelle M. Boileau expose une classification méthodique des œuvres monumentales réalisées jusqu'à nos jours.

Réagissant contre l'opinion si longtemps dominante que l'homme, à toute époque et en tous lieux, aurait eu, et devrait avoir dans l'avenir, une conception identique du beau qui servirait de règle unique à l'artiste, M. Boileau adopte au contraire, comme base, ce principe philosophique que les conceptions intellectuelles des artistes, dont les œuvres architecturales sont nécessairement la traduction, varient essentiellement d'après les temps et les milieux auxquels elles appartiennent, et qu'ainsi les monuments d'un peuple dépendent directement de sa civilisation dont ils doivent nous donner par leurs formes l'impression caractéristique.

Ce système, qui est l'application en matière d'art de la doctrine du progrès, se trouve en parfait accord avec les enseignements qui se

dégagent de l'étude des architectures anciennes, et correspond dans l'ordre matériel aux modifications que la science rend possibles dans l'art constructif, en mettant à la disposition des architectes des moyens de construction plus puissants et plus parfaits.

Ce qui est incontestable d'ailleurs, c'est qu'à chaque grande époque de civilisation correspond un système d'art dont le peuple prédominant dans cette époque a été le propagateur.

Cette synthèse qui se traduit dans les constructions par quelques données générales essentielles, est susceptible de s'accommoder à des formes variées à l'infini. Chacune des périodes d'une même civilisation et chacune des nations qui s'y rattachent, donnent ainsi naissance à des systèmes particuliers, formes distinctes émanant d'une synthèse commune.

De plus, lorsque les périodes d'application de ces systèmes ont une assez longue durée, ou lorsque les populations qui les adoptent sont dispersées dans des régions très étendues, on distingue dans l'ensemble des œuvres se rattachant au même système, des styles secondaires différents, dont on peut étudier, par l'examen attentif de ces constructions, le développement, l'épanouissement et la décadence. Enfin, si on considère les œuvres d'un même style architectural, on reconnaît que c'est par l'emploi de détails spéciaux ou de combinaisons neuves des formes usuelles que se revèle le genre personnel de chaque auteur, c'est-à-dire son individualité artistique.

Lorsqu'on étudie, d'après cette méthode de classification, les constructions du passé, on reconnaît qu'elles peuvent être toutes comprises dans trois synthèses architecturales distinctes.

Buchez, dans son *Introduction à la science de l'histoire*, publiée en 1842, a fait de la théorie philosophique de ces trois synthèses un exposé remarquable dont voici le résumé :

Les tribus nomades qui ont les premières peuplé la terre, et dont la vie était une lutte perpétuelle contre la nature et ses mystères, étaient en proie aux pénibles sentiments que provoquait en eux leur situation douloureuse; leur idée dominante était celle du sacrifice, condition de leur rude existence; ils y joignaient l'idée de la prière, par laquelle ils exprimaient leur confiance en un créateur, qui seul pouvait les sauver par sa toute-puissante protection et

ranimer sans cesse leur courage; cette double idée se trouve formulée dans tous les monuments de la première synthèse dont ces peuples ont été les constructeurs. Ils élevèrent ainsi d'énormes pyramides surmontées de plates-formes, autels immenses, sur les degrés desquels pouvait s'agenouiller tout un peuple pendant qu'au sommet officiait le grand prêtre.

Plus tard, l'existence des hommes sur la terre étant devenue plus facile, la vie sociale reçut ses premiers développements, chaque peuple eut ses castes et ses croyances philosophiques; cependant, malgré leur extrême diversité, toutes ces religions se rattachaient entre elles par l'idée fondamentale de l'expiation nécessaire.

Les constructions de la deuxième synthèse furent l'expression de cette philosophie primitive. Les temples, dans leur composition complète, comportaient une enceinte continue, formée d'une haute muraille, symbolisant la barrière élevée par les fautes de l'homme entre le monde céleste et l'humanité ; de cette enceinte, percée d'une entrée étroite, surmontée d'une pierre colossale figurant l'autel des sacrifices, on passait successivement dans d'autres enceintes de plus en plus petites, qui se commandaient l'une l'autre, jusqu'au sanctuaire; le monument tout entier donnait ainsi à comprendre que pour arriver jusqu'à l'esprit souverain du monde, l'homme devait accomplir une suite d'œuvres expiatoires de plus en plus rigoureuses.

Enfin, c'est à la philosophie moderne dont la première forme a été le christianisme, qui a dominé une partie importante du monde civilisé pendant plusieurs siècles, que nous devons la production de la troisième synthèse de l'art architectural. Dans cette philosophie, l'homme cherche à se rapprocher de la divinité. L'humanité se considère comme l'émanation directe d'une puissance créatrice ou de la nature à laquelle elle ne cesse d'être rattachée par les liens les plus étroits. Les monuments dont cette conception intellectuelle a provoqué la création dénotent tous cette aspiration vers l'idéal, ce désir d'élévation vers le ciel, qui se retrouvent dans tous les esprits modernes, quelle que soit la forme spéciale de la civilisation à laquelle ils appartiennent.

Il n'est pas moins intéressant d'étudier l'histoire de la transformation des procédés de construction que l'homme a eus successive-

ment à sa disposition, et d'observer la curieuse corrélation qui s'est maintenue, à travers les âges, entre le développement des moyens constructifs employés par les architectes et celui des croyances philosophiques de l'humanité.

Quelle qu'ait dû être l'influence réciproque des idées religieuses et des ressources matérielles de l'homme pour la réalisation des œuvres des différentes périodes, il est à constater que les monuments de la première synthèse correspondent à la combinaison constructive la plus simple, c'est-à-dire à l'amoncellement pyramidal des matériaux par transport; la construction de ces monuments n'a donné lieu qu'à l'effort nécessaire pour le déplacement des matériaux, et ces matériaux une fois mis en place n'ont eu qu'à résister à l'écrasement.

La combinaison constructive principale de la seconde synthèse est le portique avec montants verticaux et plates-bandes; ce type implique, comme le précédent, la résistance statique des matériaux à la rupture sous l'action de forces transverses à leur section principale.

Enfin l'arcade, qui est le type constructif de la troisième synthèse, se distingue des deux types antérieurs, en ce qu'elle oblige de plus les éléments des voûtes à résister à la poussée des matériaux qui les surmontent, poussée qui pourrait en causer le renversement.

En résumé, au point de vue du tracé extérieur, les trois synthèses correspondent ainsi aux constructions avec profils en talus, d'aplomb et en encorbellement; au point de vue mécanique, les types de ces constructions développent, dans les matériaux, des résistances à l'écrasement, à la rupture et au renversement.

M. Boileau a entrepris de classer méthodiquement et conformément à ces principes, tous les types constructifs employés jusqu'à nos jours; le résumé de cette classification est contenu dans un tableau en trois parties, correspondant chacune à l'une des trois grandes synthèses de l'art monumental.

Dans la dernière feuille de ce tableau, relative à la troisième synthèse, laquelle est encore à l'heure actuelle en cours de développement, l'auteur indique l'ossature ogivale comme ayant marqué le dernier des progrès architectoniques réalisés par les artistes de tous les siècles.

La quatrième partie de l'ouvrage, ainsi que les deux dernières, sont consacrées au développement justificatif de cette idée. L'auteur rappelle qu'au point de vue des résistances, l'ogive donne lieu à une réduction notable dans la poussée au renversement, et qu'elle peut subir une déformation importante sans se rompre, toute l'ossature étant douée d'une certaine élasticité. De plus, comparée aux systèmes antérieurs et notamment au style roman, l'ogive conduit à une plus grande surface libre et couverte, pour une même surface, de points d'appui; la différence que l'on trouve en faveur de l'ogive est encore plus grande si on considère les espaces enfermés dans les constructions au lieu des surfaces de terrains, les voûtes des monuments ogivaux étant bien plus élevées que celles des constructions romanes et, à plus forte raison, des constructions antiques.

M. Boileau défend ensuite le système ogival contre l'accusation d'avoir donné naissance à des constructions manquant de proportion dans les détails; puis il signale les qualités remarquables des parties décoratives de ces constructions ; il termine enfin cette intéressante comparaison par la conclusion suivante : « En résumé, les nombreuses marques de supériorité que porte le système ogival ne permettent pas de douter qu'il ne soit le plus avancé de ceux connus ; il surpasse ceux qui le précèdent et n'a été surpassé par aucun autre dans les constructions exécutées depuis. »

On peut comprendre maintenant comment l'auteur a entendu procéder pour atteindre au progrès de l'art monumental sans rompre avec la tradition. D'ailleurs, il expose en ces termes le programme qu'il s'est imposé : « Partir de l'architecture la plus avancée qu'on connaisse en art et en construction, c'est-à-dire de l'architecture gothique, conserver la légèreté qui lui est propre, développer le principe de l'ossature sur laquelle elle repose, supprimer les arcs-boutants qui lui nuisent, enlever toute disposition mensongère dans la forme et utiliser les nouvelles ressources que fournit l'industrie moderne pour la construction. »

Comment, en s'attachant à ce programme, réaliser des combinaisons architecturales nouvelles ? Après s'être efforcé d'en trouver le moyen avec l'emploi des éléments et des procédés constructifs mis en œuvre jusqu'à nos jours, M. Boileau n'a pas tardé à reconnaître que pour innover un système rationnel de constructions, il con-

vient de recourir à l'emploi du fer que l'industrie moderne a précisément répandu sous des formes si variées depuis quelques années.

Le fer possède, en effet, des qualités constructives exceptionnelles, distinctes suivant qu'il s'agit du fer forgé, ou du fer carburé, acier ou fonte. Le métal, sous cette triple contexture, tend à devenir la matière fondamentale de nos constructions, remplaçant ainsi peu à peu la maçonnerie, ainsi que la charpente en bois, qui ne joueront plus bientôt dans les monuments qu'un rôle secondaire. Cette tendance à étendre l'emploi du fer est aujourd'hui générale ; on la retrouve formulée dans tous les enseignements professionnels et traduite dans tous les grands projets de monuments destinés à une utilité publique ou à une industrie privée. Mais bien que la connaissance à peu près complète des propriétés des charpentes métalliques soit maintenant acquise, grâce à l'étude technique qui en a été faite par les spécialistes de la science constructive, il manque encore à nos artistes un enseignement esthétique coordonnant les principes élémentaires au moyen desquels devront être obtenues les compositions architecturales des constructions métalliques.

(*A suivre.*) GASTON CHAUMELIN.





A PROPOS DE SASKIA [1]



Les lecteurs de *L'Artiste* ont certainement tous regardé avec plaisir la gravure de M. Hanriot, intitulée *Saskia*, qui faisait si belle figure dans le numéro de décembre dernier, au seuil de notre étude sur les portraits de la femme de Rembrandt, et qui semblait mise là pour faire pardonner les considérations techniques, parfois très arides, dans lesquelles nous allions entrer. On a dû probablement se demander pourquoi notre article ne faisait pas mention de cette gravure.

La réponse à ce pourquoi est très simple. L'auteur de la gravure et l'auteur de l'article travaillaient séparément, sans s'être consultés, et, au dernier moment, celui-ci, informé, oublia d'ajouter quelques lignes à sa copie en en corrigeant les épreuves.

Mais ce qui est différé n'est pas perdu. Résumons d'abord ce qui a

(1) Voir *L'Artiste* de décembre dernier (1888, II, 438).

été écrit sur cet intéressant portrait, après quoi nous nous demanderons s'il représente ou non Saskia.

Il était déjà en Allemagne au temps de Frédéric II. On ignore son histoire antérieure. Quand le Musée de Berlin fut ouvert en 1830, il s'y trouva avec cette mention peu compromettante : *Portrait d'une jeune femme.* En 1837, dans son *Catalogue raisonné,* t. VII, Smith en donne la description détaillée que voici :

« N° 570. — Une dame d'environ trente-six ans, à l'air souriant, vue de trois quarts. Vêtue d'une robe en soie brune richement brodée, à manches cramoisies ; son bonnet de velours noir est orné de perles et autres bijoux ; sa poitrine est traversée par une lourde chaîne d'or qui s'attache à un ornement sur l'épaule gauche ; sa main gauche passe devant le corps et retient le manteau. Cet admirable portrait est signé et daté 1643. Hauteur deux pieds quatre pouces, largeur un pied onze pouces. Aujourd'hui au musée de Berlin. »

En 1841, dans le catalogue (7e éd.) du musée de Berlin, rédigé par Wagen, il ne s'agit encore que d'une « jeune femme à la coiffure ornée de perles », etc. Même indication dans le catalogue que nous avons rapporté de Berlin en 1872. C'est aussi le « portrait d'une dame de qualité » que l'on trouve en 1877 dans la 2e édition du *Rembrandt* de Vosmaër.

En 1883, dans l'ouvrage de M. Bode, sur la *Peinture hollandaise*, que nous avons déjà eu bien des fois l'occasion de citer, on voit pour la première fois apparaître le nom de Saskia :

« Le portrait de Berlin », dit M. Bode, « un peu plus petit (que celui de Dresde) est plus sérieux, presque solennel. Les traits sont moins parlants, moins vivants; on voit que la maladie de la jeune femme a passé par là, et que le peintre ne devait pas terminer ce tableau d'après nature. Je ne crois pourtant pas que Vosmaër ait raison de se baser là-dessus pour douter que ce portrait soit, en somme, celui de Saskia. »

Enfin, en 1885, dans le supplément à son œuvre complet de Rembrandt, Dutuit cite ce tableau (p. 25) comme étant le « portrait de Saskia, femme de Rembrandt ».

On le voit, le baptême du portrait est de date extrêmement récente, et il n'est pas fondé sur quelque document authentique, mais simplement sur l'examen du tableau. Examinons l'œuvre à notre tour.

Le portrait représente une femme de trente-cinq à trente-huit ans, dans tout l'éclat d'un beau commencement d'été : or, on sait que la charmante Saskia n'avait tout au plus que trente ans lorsqu'elle mourut en 1642. D'autre part, le portrait en question n'a avec Saskia qu'une ressemblance assez vague ; si on le compare, non pas avec un portrait de Saskia choisi arbitrairement, mais avec l'ensemble des reproductions photographiques d'eaux-fortes ou de peintures exécutées par Rembrandt d'après sa femme, il nous paraît impossible d'admettre que l'on ait affaire ici à une vraie Saskia. Toutefois, dans ces discussions sur la ressemblance d'un portrait, il y a toujours quelque chose de subjectif, et les affirmations trop absolues sont dangereuses.

Ce qui importe avant tout, c'est la valeur d'art d'une peinture, quel que soit le modèle qu'il représente. Aussi n'aurions-nous pas insisté sur ce point, si nous n'avions pas cru nécessaire d'expliquer pourquoi notre étude sur *Saskia* omettait la mention du tableau de Berlin. L'œuvre est, d'ailleurs, tout à fait digne du maître. Elle montre, comme le fait observer Vosmaër, combien Rembrandt attachait d'importance à l'arrangement du costume, au charme des combinaisons bien choisies de valeurs et de couleurs. Un de ses anciens élèves — Hoogstraaten, si nos souvenirs nous servent bien — raconte que le maître passait quelquefois une après-midi entière à combiner toutes les parties d'un ajustement. Le tableau de Berlin n'est pas pour donner un démenti à cette assertion.

DURAND-GRÉVILLE.





LE PHARE (1)

Sous la pluie ou le vent, dans l'azur ou la brume,
Dès que monte le flot et que la nuit descend,
A l'horizon, là-bas, le phare se rallume
Et cligne avec lenteur son œil doux et puissant.

Sentinelle attentive, à son poste fidèle,
Par-dessus les embruns et les paquets de mer
Il aperçoit au loin toute voile et toute aile,
Et leur fait signe d'un éclair.

Et tous accourent, tous, à sa flamme bénie,
— Frêle barque, trois-mâts coquet, cuirassé noir, —
Fuyant la nuit profonde et l'horreur infinie,
Comme des papillons à la lampe le soir.

Car à tous cet œil d'or dit : « C'est ici la rive,
C'est le port abrité de la pluie et du vent,
Le vieux quai dont l'anneau de fer, quand on arrive,
Vous saisit comme un poing vivant.

(1) *La Bonne Terre*, en préparation, chez Lemerre.

« C'est la plage, pêcheur, où ta femme anxieuse,
Un nourrisson au sein, interroge les flots ;
Proscrit, c'est le foyer ; c'est la cité joyeuse,
Peuple joyeux des matelots.

« C'est, là-haut, dans les pins, l'oratoire à la Vierge,
Où, — sceptiques à terre et dévots à la mer, —
Pour accomplir un vœu vous porterez un cierge
Près du cierge apporté par vos mères, hier...

« Vieux guerriers qu'ont lassés la tempête et la lame
Et vingt cieux sous lesquels le sort vous a menés,
Vous qui, le hâle au front et le vide dans l'âme,
Pour jamais au port retournez,

« Je vois, sur le coteau qui domine la rade
Et d'où votre œil encore errera sur les eaux,
La petite maison à la blanche façade
Où la vigne étend ses réseaux.

« Sur la terrasse un pin à la vaste ramure
Ouvre son parasol où, l'hiver et l'été,
Le mistral va pour vous mettre son grand murmure,
Écho de l'Océan à regret déserté...

« Et toi, petit soldat, gentil troupier de France,
Qui reviens du Tonkin où ton sang a coulé,
Gardant dans tes yeux noirs agrandis de souffrance
L'amour des vastes champs de blé,

« Viens aussi : j'aperçois, — ou, du moins, je devine, —
Dans les arbres, au loin, le petit clocher bleu,
Dont les voix ont toujours cette douceur divine
Qui te faisait pleurer à l'heure de l'adieu... »

Oh ! par les mâts brisés et par l'aile meurtrie,
Par les cœurs qu'au pays ramène un grand amour,
Sois béni, phare d'or, regard de la Patrie,
Œil doux comme celui d'une mère au retour !

FRANÇOIS FABIÉ.

SONNETS BIBLIQUES

I

Ainsi il chassa l'homme, et il logea des Chérubins vers l'orient du jardin d'Éden, avec une lame d'épée de feu, qui se tournait çà et là pour garder le chemin de l'Arbre de vie. (*Genèse*.)

Père, un maître jaloux vainement t'a banni ;
Car, rouvrant de l'Éden les portes longtemps closes,
L'homme, qui des effets veut connaître les causes,
Y rentre, dût-il être ainsi que toi puni.

Rien ne l'arrête, ni parfums suaves, ni
Le frais sourire éclos sur la lèvre des roses ;
Il a pour le garder contre ces douces choses
Un désir de savoir grand comme l'infini.

L'Ange sans l'émouvoir fait flamboyer son glaive ;
Maint fantôme charmant, qui sur ses pas se lève,
A briser son élan semble s'ingénier :

Sa fixe volonté l'arme de patience.
— Malgré Dieu même, Adam, l'Arbre de la Science,
Tes fils en cueilleront les fruits jusqu'au dernier.

II

Et il fit reposer les chameaux sur leurs genoux hors de la ville près d'un puits d'eau, sur le soir, au temps que celles qui allaient puiser de l'eau sortaient. Voici, Rebecca, fille de Béthuel, fils de Milca, femme de Nacor, frère d'Abraham, sortait ayant sa cruche sur son épaule. — ... Et le serviteur récita à Abraham les choses qu'il avait faites. (*Genèse.*)

J'ai fait ce qu'ordonna ton père vénérable :
— Je partis. J'arrivai près de leur ville ; et puis,
Comme le soir tombait, en cercle, autour du puits,
Je rangeai mes chameaux dans l'ombre d'un érable.

Or, l'urne sur l'épaule, une fille adorable
Vint, qui m'offrit à boire. Et je lui dis : Je suis
Venu pour te quérir. Elle dit : Je te suis.
Et je connus que Dieu nous était favorable.

Non loin paissaient des bœufs au beau pelage roux.
Ils tournèrent vers moi leurs regards sans courroux ;
La bave en fils d'argent pendait à leurs narines ;

Et, comme s'ils semblaient à leur tour consentir,
D'un geste acquiescent ils faisaient retentir,
Ainsi qu'un rire doux, le cuivre des clarines.

III

Le figuier a jeté ses premières fleurs et les vignes ont des grappes et rendent leur odeur. (*Cantique des cantiques.*)

Le vent du crépuscule, en de tièdes haleines,
Emeut les bananiers de tremblements subits ;
Et la grenade mûre égoutte des rubis
Sur la javelle blonde éparse dans la plaine.

Les ciseaux du tondeur coupent les molles laines,
Dont l'épouse à l'époux tissera des habits.
Les pasteurs dans l'enclos ont parqué les brebis ;
Et l'huile couleur d'ambre enfle les outres pleines.

Deux chevriers flûteurs, l'un de l'autre jaloux,
Improvisent des airs pour la fille aux yeux doux
Qui tend sur des cordeaux le lin blanc qu'elle essore ;

Cependant que l'aïeule, en filant son fuseau,
Joint au chant alterné des flûtes de roseau
L'aigre bruit du rouet au ronflement sonore.

IV

Car, voici, l'hiver est passé, la pluie est passée et s'en est allée ; les fleurs paraissent sur la terre, le temps des chansons est venu. (*Cantique des cantiques.*)

Vierges, c'est le printemps ! chantez, troupe éblouie !
La terre, que de pleurs brûlants vous arrosiez,
Rit en la floraison ardente des rosiers,
Sous la fleur du Soleil d'hier épanouie.

Sion se lamentait, Sion s'est réjouie ;
Les jardins de Sion sont comme des brasiers.
Voici, d'hier éclose, aux cieux extasiés,
Dans les jardins d'Aurore une Rose inouie !

L'Adolescent joyeux, le radieux Printemps,
Verse joie et lumière en vos cœurs palpitants ;
L'hymne qui sort des nids l'exalte et le proclame.

Sortie enfin de ses léthargiques sommeils,
La Fleur de pourpre, ouvrant ses pétales vermeils,
Dilate en plein azur son calice de flamme.

V

C'est ici la voix de mon bien-aimé; le voici qui vient sautant sur les montagnes, et bondissant sur les coteaux. (*Cantique des cantiques.*)

Mon cheval a des ailes.
Plus léger, dans la nuit,
Qu'un jaguar qui poursuit
De fuyantes gazelles,

Cette bête aux pieds grêles,
Dont la croupe reluit,
Fait à peine le bruit
Du bond des sauterelles.

Nous venons de bien loin;
Mais il n'est nul besoin
Ni de mors, ni de selle,

Pour ce vol éperdu.
— Me voici près de Celle
Qui n'a point attendu.

VI

Sortez, fille de Sion, et regardez le roi Salomon, avec la couronne dont sa mère l'a couronné au jour de son mariage et au jour de la joie de son cœur. (*Cantique des cantiques.*)

Sur un trône d'airain, d'or et d'ivoire blanc,
Que fit Hiram, avec le burin et la lime,
Salomon, roi superbe et poète sublime,
Porte, au lieu de l'épée, une cythare au flanc.

Il courba sous le joug le Philistin tremblant;
Pieux, il érigea dans Hiérosolyme
Le très saint Temple, dont l'aube argente la cime.
A cette heure il prélude en un rythme indolent.

Or, pareil à David, qui lui légua l'empire,
Il vainquit par le glaive et charme par la lyre.
Il chante, indolemment, des femmes écouté.

Ayant lassé les bras, il veut dompter les âmes.
Il chante. C'est pourquoi son grand nom redouté
Est comme un miel suave à la lèvre des femmes.

VII

Filles de Jérusalem, je vous adjure par les chevreuils et les biches des champs, que vous n'éveilliez ni ne réveilliez point celle que j'aime, jusqu'à ce qu'elle le veuille. (*Cantique des cantiques.*)

Les doigts entrelacés sur sa tête, elle dort.
C'est d'un geste pareil qu'elle soutient l'amphore,
En suivant les taureaux au meuglement sonore,
Sous les cèdres, d'où suinte une résine d'or.

En un rêve, à plein vol, son âme a pris l'essor.
Vierges, ne chantez plus; déposez la mandore.
Allez-vous-en cueillir la noire mandragore
Que vous ferez brûler sur le trépied d'Endor.

Car l'Aimée a conçu cette nuit; et l'aurore,
En buvant leur moiteur fine qui s'évapore,
Baise ses flancs, gardés de maléfiques sorts.

Partez sans plus de bruit — vierges, je vous implore —
Que n'en faisaient mes lents, tremblants soupirs, alors
Que déjà je l'aimais, sans l'oser dire encore.

VIII

Te voilà belle, ma grande amie, te voilà belle; tes yeux sont comme ceux des colombes. (*Cantique des cantiques.*)

Que te voilà belle, ô ma grande amie !
L'eau du lac dormant te réfléchit toute.
Les colombes vont roucouler ; écoute
Leur plainte d'amour sourdement gémie.

— Aimé, bien-aimé, la bonne accalmie !
L'étoile d'amour t'a montré la route.
Le rocher dans l'eau pleure goutte à goutte.
C'est notre miroir l'eau bleue endormie.

— O ma grande amie, en mes bras tu tombes.
Tes yeux sont pareils aux yeux des colombes :
Déclos doucement tes paupières closes.

— O mon grand ami, déclos tes prunelles :
On voit tout au fond, reflétés en elles,
Des tamarins verts aux aigrettes roses.

IX

Te voilà beau, mon bien-aimé; que tu es agréable ! Aussi notre couche est verdoyante. (*Cantique des cantiques.*)

Sur la couche, de fleurs, de feuilles parfumée,
Le sourire à la lèvre, il dort, mon bien-aimé.
Chantez, mes sœurs, afin qu'en cette nuit de mai,
D'un rêve harmonieux son âme soit charmée.

Mais qu'en votre chanson, mes sœurs, je sois nommée.
Mélodieusement dites mon nom, rythmé
D'une voix douce autant que le sanglot pâmé
Du rossignol pleurant d'amour sous la ramée.

En de suaves airs traduisez mon émoi ;
Puis, brûlez l'encens pur que l'Arabie envoie :
Embaumez et bercez le sommeil de mon roi.

Comme une étoffe d'or et d'argent qui chatoie,
Tissez un songe fait de tendresse et de joie,
Plein d'aromes subtils, de musique et de moi.

THÉODORE MAURER.





CHRONIQUE



U cours de la discussion du budget des Beaux-Arts devant le Sénat, on s'est occupé, dans cette assemblée, d'une question qui a été agitée, en ces temps derniers, dans le public : c'est de savoir s'il n'y aurait pas lieu de tirer un revenu de nos musées nationaux, dont le produit servirait à l'entretien et au développement de nos collections artistiques. Dans la séance dont nous parlons, un ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Bardoux, a constaté une fois de plus que les ressources de nos musées sont notoirement insuffisantes, et que, d'autre part, il est difficile de demander au budget des sommes plus considérables pour les affecter à cet usage. Aussi a-t-il formellement exprimé l'avis qu'il fallait enfin fonder cette caisse permanente des musées, dont il est question depuis si longtemps, et pour l'alimenter, d'établir un droit d'entrée dans les musées nationaux. En Italie, en Allemagne, en Hollande, en Belgique, en Angleterre, en Espagne, un droit semblable existe pour un grand nombre de musées et de galeries. Une expérience a été faite au musée de Blois : elle a parfaitement

réussi. On trouverait là des ressources pour faire face à des dépenses dont la nécessité éclate à tous les yeux. « Je demande à M. le ministre de l'Instruction publique, a conclu M. Bardoux, de faire étudier la question. »

M. Laroumet, directeur des Beaux-Arts, commissaire du gouvernement, a répondu que l'administration des Beaux-Arts s'était déjà préoccupée de la question, et que, à son avis, l'emploi le plus libéral du produit de la vente des diamants de la couronne serait évidemment la création de cette caisse des musées dont parle M. Bardoux; des projets de loi vont être déposés, d'ailleurs, dans ce but.

Quant au droit d'entrée, ce serait une tradition nationale à modifier; tout ce qui est enseignement doit être accessible à tous, et les musées font partie de l'enseignement artistique.

Et, de fait, il y a un intérêt général à maintenir nos musées gratuitement accessibles à tous. Si le paiement que l'on a proposé d'imposer à l'entrée du Louvre, du Luxembourg et de tous les autres palais nationaux où sont réunies les collections d'art, ne devait être prélevé que sur les touristes, les étrangers, les voyageurs, ce serait au mieux : il n'y aurait là qu'une équitable réciprocité, car, ainsi que le faisait remarquer M. Bardoux à la tribune du Sénat, pour pénétrer dans les collections publiques, à l'étranger, pour visiter les galeries ou même les ruines, comme au Palatin, comme à Pompéi, il faut satisfaire à la perception officiellement tarifée des agents du gouvernement; en Italie, il n'est même pas d'église qui, possédant quelque tableau de maître, ne le cache aux yeux par un rideau de serge verte que le bedeau ou le sacristain du lieu ne fera glisser sur sa tringle que moyennant la préalable pièce blanche. Mais nos musées n'existent pas seulement pour l'unique curiosité des touristes. Ce ne sont pas ces derniers que la pièce de vingt sous à payer empêcherait de visiter le Louvre. Elle serait un obstacle pour tous ceux à qui est venue la douce habitude de fréquentes visites à ses chefs-d'œuvre, pour ces enviables flâneurs qui dérobent aux maussades exigences de la vie matérielle quelques heures d'esthétique et intellectuelle distraction, pour les artistes enfin dont parfois la vocation s'est révélée dans le commerce assidu des chefs-d'œuvre du passé, et qui trouvent en ceux-ci leurs meilleurs éducateurs et leurs maîtres préférés.

L'Académie des Beaux-Arts s'est occupée du classement des esquisses présentées au concours Achille Leclère, qui sont au nombre de vingt.

Le sujet du concours est : « Un monument commémoratif, à ériger dans l'intérieur du Panthéon, en l'honneur des Français ayant illustré le pays. » L'emplacement n'est pas déterminé; il est laissé au choix des concurrents, qui doivent apprécier s'il convient mieux de placer le monument au centre de l'édifice ou dans le fond de la nef. L'aspect, d'une grande magnificence, en sera sévère et noble à la fois et rappellera par des inscriptions les principaux faits qui ont illustré les grands citoyens décédés.

Le jugement du concours aura lieu le samedi 2 mars 1889.

Treize concurrents sont admis à l'épreuve définitive.

M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel, a fait hommage à l'Académie, de la fin de la belle publication qu'il a consacrée aux maîtres florentins du quinzième siècle ; elle contient trente dessins, d'après les peintures et les sculptures originales, tirées des collections de M. Thiers.

Le concours Rossini sera jugé prochainement par l'Académie. Le livret choisi a pour titre les *Noces de Fingal*, il est l'œuvre de Mme Judith Gautier. On le délivre à toute personne désireuse de participer au concours de composition musicale.

Il a été donné communication d'un legs fait à l'Académie par Mme veuve Buchère.

Le revenu du capital légué est destiné au perfectionnement de l'éducation musicale ou vocale d'une ou plusieurs jeunes filles, élèves du Conservatoire, et d'une ou plusieurs jeunes filles qui se voueront à l'art dramatique. « Chacun des sujets, ajoute le testament, qui sera accepté, percevra un revenu de 2,000 fr. par an, à la condition expresse qu'il tiendra une vie honnête et régulière. »

Le capital légué n'est pas encore réalisé. On estime qu'il s'élèvera à la somme de 150,000 ou 200,000 francs.

M. Bouguereau, membre de l'Institut, est nommé professeur de dessin aux cours du soir de l'École des beaux-arts, en remplacement de M. Bonnat, appelé aux fonctions de professeur chef d'atelier de peinture.

Une loi du 30 mars 1887, relative à la conservation des monuments et objets ayant un intérêt historique et artistique, dispose qu'un règlement d'administration publique déterminera les détails d'application de cette loi. En vue de l'exécution de cette disposition, le ministre de l'instruction publique a invité la commission des monuments historiques à formuler les mesures de réglementation qui lui paraissent devoir être ici appliquées, et il a renvoyé le projet de cette commission à l'examen du conseil d'État.

Le décret, tel qu'il est sorti des délibérations du conseil d'État, vient d'être promulgué. Il fixe les règles d'après lesquelles le classement des monuments historiques peut être demandé suivant que ces monuments appartiennent à l'État, aux départements, aux communes, aux établissements publics ou à des particuliers.

Un second décret réorganise la commission des monuments historiques. Aux termes de ce décret, le ministre de l'Instruction publique est président de la commission. Le directeur des beaux-arts est premier vice-président de droit. Un deuxième vice-président est désigné par le ministre. En l'absence du président et du vice-président, le doyen d'âge des membres présents remplit les fonctions de président.

La commission des monuments historiques est composée de membres de droit et de membres à la nomination du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Sont membres de droit : le directeur des beaux-arts ; le directeur des bâtiments civils et palais nationaux ; le directeur des cultes ; le directeur des musées nationaux ; le préfet de la Seine ; le préfet de police ; les inspecteurs généraux des monuments historiques ; le contrôleur des travaux des monuments historiques ; le directeur du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny ; le conservateur du musée de sculpture comparée. Les membres à la nomination du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sont nommés par arrêté ministériel. Lorsqu'une vacance se produit, la commission est invitée à présenter au ministre une liste de trois candidats.

La commission des monuments historiques réunie sous la présidence de M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, a désigné M. Petitgrand, architecte attaché à la commission, pour continuer les travaux de restauration du Mont-Saint-Michel, en remplacement de M. Corroyer. M. Édouard Lockroy, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a ratifié cette présentation.

Le mois dernier, notre collaborateur, M. Durand-Gréville, a fait, au Cercle Saint-Simon, une conférence très applaudie sur *la Vie russe dans le théâtre d'Ostrowsky*. Il a présenté une étude fort intéressante des principales pièces de l'auteur russe, et fort bien défini le caractère de son œuvre. Au cours de son analyse, il a cité plusieurs fragments, pris parmi les scènes les plus typiques de *Chacun à sa place* et de *l'Orage*.

M. Durand-Gréville prépare de ces deux comédies et d'une féerie du même auteur, *Fleur de neige*, une traduction qui va être publiée prochainement et ne manquera pas d'exciter un vif intérêt littéraire et de curiosité; car, si depuis quelques années les romans russes sont extrêmement répandus en France, on n'y connaît rien, en revanche, du théâtre russe contemporain, qui a produit pourtant, ainsi que nous l'a montré la conférence de M. Durand-Gréville, des œuvres fort remarquables au nombre desquelles il faut mettre, au premier rang, les chefs-d'œuvre d'Ostrowsky.

Revenons une dernière fois sur l'affaire des antiquités grecques qui fit quelque bruit dans le monde diplomatique en ces derniers temps, et dont nous avons, à diverses reprises, entretenu nos lecteurs. Nous rappellerons, pour mémoire, que le gouvernement hellénique émettait la prétention de faire rechercher et saisir par les autorités françaises, sur notre territoire. les objets d'art anciens sortis de Grèce, et il avait adressé à notre ministre des Affaires étrangères des commissions rogatoires tendant à cette fin. Or. le commerce des antiquités est entièrement libre en France, et nous n'avons pas de traité d'extradition avec la Grèce. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts protesta énergiquement contre cette prétention, dans l'intérêt de nos musées, de nos collections privées et du commerce français : nous avons analysé, en son temps, une note et une consultation rédigées sur cette question, à la demande du ministre, par M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, et M. Émile Durier, bâtonnier de l'ordre des avocats. On se souvient aussi que la question fut portée à plusieurs reprises devant le Conseil des ministres par M. Lockroy.

Les réclamations du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ont prévalu contre les prétentions de la Grèce; après entente avec les ministres des Affaires étrangères et de la Justice, les commissions rogatoires émanant du gouvernement grec n'ont pas été exécutées, et, comme conséquence, les œuvres d'art saisies il y a quelques mois par le parquet, chez deux ou trois négociants grecs, leur ont été restituées.

Parmi les nominations faites à l'occasion du 1er janvier dans la Légion d'honneur, nous relevons les suivantes :

Officiers : MM. François Coppée, de l'Académie française, et Édouard Lalo, compositeur de musique.

Chevaliers : MM. Pierret, conservateur des antiquités égyptiennes au musée du Louvre; Dantan, Raffaëlli et Becker, artistes peintres; Thierry, architecte des bâtiments civils; Émile Bergerat, critique d'art, auteur dramatique.

Au nombre des nominations d'officiers de l'Instruction publique, nous trouvons les noms de MM. Aderer, publiciste, auteur dramatique; Louis Ulbach, conservateur adjoint à la bibliothèque de l'Arsenal; Houssay, secrétaire-comptable adjoint des musées nationaux; Marx, inspecteur des beaux-arts; Saint-Saëns, de l'Institut; Vigneron, commissaire délégué de la Société des artistes français.

Mentionnons enfin la nomination de M. de Dramard, président de la Société des amis des arts, au grade de chevalier de la Légion d'honneur, faite à l'occasion de l'exposition de Barcelone.

Le portrait de M. Edmond de Goncourt, par M. Raffaëlli, exposé au dernier Salon, vient d'être acheté par l'État pour le musée de Nancy. M. de Goncourt est, comme on sait, d'origine lorraine.

Le tombeau de Philippe Pot, récemment acquis par l'État, ainsi que nous l'avons annoncé, n'a pas encore été transporté à Paris. Mais sitôt son arrivée, on commencera à organiser au Louvre, à la suite de la galerie de sculpture de la Renaissance, un petit musée du moyen âge dans lequel figurera ce monument, ainsi que toutes les pièces que possède actuellement le Louvre et qui datent de cette époque. Deux salles seront consacrées à cette intéressante collection. La direction du musée les inaugurera le 1er mai prochain.

On sait que le projet du gouvernement est d'installer la Cour des comptes dans les locaux inoccupés du pavillon de Marsan, aux Tuileries. La com-

mission du budget, saisie de ce projet, s'y est montrée défavorable. Préoccupée à bon droit par la pensée de dégager le Louvre de tous les services publics qui y sont installés et dont le voisinage est une menace de danger permanente pour les collections qu'il renferme, la commission a émis l'avis qu'il faudrait transporter le ministère des Finances dans le local actuel du ministère de la Guerre sur le boulevard Saint-Germain, et installer le ministère de la Guerre dans l'hôtel des Invalides, conformément à un plan depuis longtemps étudié. Quant à la Cour des comptes, qui ne peut rester au Palais Royal, où l'emplacement qui lui est réservé est devenu depuis longtemps insuffisant, la commission du budget émet le vœu qu'on la reconstruise sur son ancien emplacement du quai d'Orsay.

La vente des tableaux saisis au dernier Salon a eu lieu ces jours passés, à l'Hôtel Drouot, en vertu d'un jugement du tribunal. En voici les résultats qui, on en conviendra, sont loin d'être brillants : Lanel, *Couseuse* mesurant 70 centimètres sur 82, 45 fr. ; *Étude bretonne*, du même artiste, tableau de même dimension, 17 fr. ; de Chambord, l'*Aurore*, 68 centimètres sur 75, 42 fr. ; Badulfe, les *Bords de l'Yères à Perigny*, 72 fr. ; Granié, *Portrait de Mme X...*, 61 centimètres sur 63, 20 fr. ; Lœvy, *Portrait*, 7 fr. ; Dubois, *Portrait du docteur*, 1 mètre 12 sur 85, 25 francs. Hippolyte Lazerges, les *Trois compagnons*, 1 mètre 72 sur 1 mètre 7, 470 fr. ; le *Christ*, du même, 510 fr. ; Michel de l'Hay, la *Seine à Bercy*, 2 m. 50 sur 1 mètre 75, 73 fr. ; Bassot, les *Forgerons*, 2 mètres 90 sur 1 mètre 80, 95 fr. ; Carl Rosa, *Paysage*, 108 fr. ; Delpy, *Avant l'orage*, 1 mètre 76 sur 1 mètre 43, 170 fr.

Par les dimensions que nous avons indiquées, on peut juger dans quelles déplorables conditions s'est faite la vente : le produit de la plupart de ces toiles n'a pas suffi à couvrir les frais de séquestre.

Le Conseil municipal de Paris a approuvé les propositions qui lui ont été soumises par la commission spéciale pour la décoration picturale de l'Hôtel de Ville.

Bien que plusieurs membres au début eussent demandé que toutes les peintures fussent mises au concours, et que le Conseil se montre, en général, un chaud et exclusif partisan de ce système, il a eu la sagesse de

ratifier les décisions de la commission qui a réservé pour le concours certaines parties de la décoration, mais a donné à la commande directe la part la plus considérable et la plus importante. Ce faisant, elle a déféré, dans une certaine mesure, aux désirs du Conseil, tout en sauvegardant les intérêts supérieurs de l'art. Nous ne plaiderons pas, à cette occasion, la cause de la commande directe ; notre éminent collaborateur, le marquis de Chennevières, avec l'autorité prépondérante qu'il a en ces matières, dans une *Lettre au Directeur de L'Artiste* qui a été publiée ici (Voir *L'Artiste* d'octobre dernier), a traité d'une façon décisive cette question des concours, et il avait précisément en vue la décoration de l'Hôtel de Ville.

Voici ce que l'on a décidé de mettre au concours : la décoration de la bibliothèque et de la salle de la commission du budget du Conseil municipal, le grand salon situé à l'angle de la rue Lobau et du quai, les plafonds de la salle à manger et les deux salons qui précèdent et suivent la salle des fêtes.

Les emplacements confiés à la commande directe sont les suivants :

GRANDE SALLE DES FÊTES

Trois grands plafonds à 20,000 fr.: *la Ville de Paris conviant le monde à ses fêtes :* M. Benjamin Constant; *la Musique :* M. Gervex; *la Danse :* M. Morot.

Deux petits plafonds à 7,500 fr., représentant *les Fleurs et les Bijoux :* M. Gabriel Ferrier.

Seize figures à 2,500 fr. : MM. F. Humbert, Paul Milliet, Hippolyte Berteaux et Weerts.

Six camaïeux à 1,200 fr. : M. Aublet.

GRANDS ESCALIERS DES FÊTES

Quatre panneaux à 5,000 fr., divers caissons et arcs doubleaux (31,000 fr.), à M. Olivier Merson.

Quatre panneaux à 5,000 fr., divers caissons et arcs doubleaux (31,000 fr.), à M. Schommer.

Une coupole (12,000 fr.) et quatre pendentifs à 2,000 fr., à M. Joseph Blanc.

Seize paysages à 5,000 fr. pour les galeries latérales aux deux escaliers : MM. Bernier, Victor Binet, E. Breton, Busson, Charnay, Demont, Gosselin, Hanoteau, Lelièvre, Emile Michel, Pointelin, Raffaëlli, Vayson, de Vuillefroy, Yon, Zuber.

GALERIES

Cinq grands paysages, à 8,000 fr., pour les galeries sur les cours intérieures de l'Hôtel de Ville : MM. Jules Breton, Harpignies, Damoye, Pelouze, Rapin.

Galerie Lobau latérale à la salle des fêtes : deux grands panneaux à 10,000 fr. : MM. Baudoin et Cazin.

Quatre panneaux à 5,000 fr. : MM. Blanchon, Delahaye, Clairin et Ehrmann.

Deux petits portiques à 15,000 francs : MM. F. Barrias et Henri Lévy.

SALLE DES CARIATIDES

Tympans, voussures, pénétrations : ensemble 69,000 : M. Cabanel.

SALONS D'INTRODUCTION A LA SALLE DES FÊTES

Deux décorations d'ensemble à 60,000 francs : MM. Puvis de Chavannes et Roll.

ESCALIER D'HONNEUR

Un plafond à 25,000 francs, et quinze compositions à 4,000 francs : M. Élie Delaunay, qui représentera *la Gloire de Paris*.

GRANDS SALONS A ARCADES

1er salon : *les Arts*. Un plafond à 20,000 francs et deux petits plafonds latéraux à 2,500 francs : M. Bonnat.

2e salon : *les Lettres*. Un plafond à 20,000 francs et deux petits plafonds à 2,500 francs : M. Jules Lefebvre.

3e salon : *les Sciences*. Un plafond à 20,000 francs et deux petits plafonds à 2,500 francs : M. Besnard.

Dans ces trois salons, il y aura six frises à 12.500 fr. confiées à MM. Léon Glaize, Comerre et Lerolle ; trente-six écoinçons à 1,250 fr. : MM. Chartran, Maignan et Carrière ; douze médaillons à 500 fr. : MM. Rivey, Raphaël Collin, Marchal ; douze panneaux et figures à 7,000 fr. : MM. Tony Robert-Fleury, Ranvier, Dagnan-Bouveret, Layraud, E. Thirion, H. Leroux, Henner, G. Callot, Jeanniot, Buland, A. Breton, Rixens.

Douze panneaux de paysage à 5,000 fr. : MM. Gustave Collin, Français, Bellel, Lapostolet, Henri Saintin, Lavieille, Lansyer, Guillemet, John Lewis-Brown, Pierre Vauthier, Luigi Loir, Lépine.

En outre, dans le salon des *Lettres* comme dans le salon des *Sciences*, se trouvent des dessus de portes à 3,000 fr. confiés, dans le premier, à M. Urbain Bourgeois, et dans le second, à M. Duez.

GALERIE LATÉRALE A CES SALONS

Douze travées, deux pignons, dorures et accessoires, 120,000 fr. : M. Galland, dont l'œuvre décorative devra comprendre *les Métiers de Paris.*

SALON D'ANGLE SUR LA PLACE LOBAU

Décoration d'ensemble, 80,000 fr. : M. Jean-Paul Laurens, qui peindra l'*Histoire de Paris et de ses libertés municipales.*

SALLE A MANGER

Huit dessus de portes à 3,000 fr. : M. Vollon.

VESTIBULES

Deux grands panneaux à 10,000 fr. : MM. Lhermitte et Tattegrain.

Quatre dessus de portes à 3,000 fr. : MM. Monginot, Quost, Jeannin et Cesbron.

Telle est la part faite à la commande directe ; elle est de beaucoup la plus importante, il faut en féliciter la commission et le Conseil municipal. On serait certainement mal fondé à prétendre que ces derniers ont fait preuve d'exclusivisme, puisque la liste des artistes désignés ne comprend pas moins de quatre-vingt-douze noms.

Lorsque la mise au concours aura amené son contingent de peintres, la centaine sera sûrement dépassée. Les emplacements dont la décoration est mise au concours sont les suivants : plafond de la bibliothèque du Conseil municipal, salle de la commission du budget, salon d'angle sur la place de l'Hôtel de Ville, plafonds de la salle à manger, salons d'introduction aux deux extrémités de la salle des fêtes, galerie latérale sur la place Lobau. A ces concours et à l'exécution des œuvres primées il est affecté une somme

de 480,000 fr. Avec le montant des commandes, des travaux de dorure et des dépenses imprévues, c'est une somme de deux millions et demi que la ville de Paris va consacrer à la décoration picturale de l'Hôtel de Ville.

Que sera l'ensemble artistique de cette décoration? Assurément, rien de plus qu'une sorte de musée dans lequel figureront des spécimens de la manière de tous les peintres français contemporains. Ce système de morceler à l'infini les emplacements aboutira à faire une espèce d'échantillonnage disparate jusqu'à l'incohérence, puisque pour la décoration de la grande salle des fêtes, par exemple, il n'y a pas moins de neuf peintres désignés, et que les trois grands plafonds de cette salle sont attribués à trois artistes différents. Dès à présent on peut juger de ce que sera l'harmonie décorative de cet énorme amas de peinture. Mais, si l'unité de conception et d'exécution est totalement méconnue, les préoccupations qui se sont fait jour dans le Conseil municipal dès l'origine du projet, auront du moins satisfaction : « Toutes les écoles, disait le rapport de M. Richard, tous les genres doivent nécessairement avoir leur place dans la maison commune. Aucune forme de l'art ne peut en être exclue. » Il était réservé à notre temps de prétendre à démocratiser l'art, à propos du plus gigantesque ensemble pictural qu'il y ait jamais eu à faire exécuter.

Dans une de ses dernières séances le Conseil municipal de Paris a accepté l'offre faite par M. Pulitzer, directeur du journal américain le *World*, d'un groupe monumental de Lafayette et Washington, qui sera érigé sur une place publique de Paris. Des remerciements ont été votés au donateur par l'assemblée.

Puis elle a renouvelé le vœu — déjà émis plusieurs fois, mais demeuré jusqu'à présent purement platonique — que la Chambre des députés, dans la session actuelle, vote l'ouverture d'un concours concernant l'érection du monument commémoratif de la Révolution française, qui, on le sait, doit être élevé sur l'emplacement des Tuileries.

La reconstruction de la mairie du Xe arrondissement a été décidée; elle aura lieu sur des plans adoptés après un concours public pour lequel le Conseil a voté un crédit de 12,000 francs.

Un recueil va être publié dans lequel les « Inscriptions parisiennes » posées sur les monuments et sur les maisons de Paris, seront réunies ; des

planches reproduisant les maisons historiques existantes, illustreront cette publication.

Les conclusions du rapport présenté par M. Émile Richard sur l'achat d'œuvres d'art exposées au Salon de 1888, ont été adoptées. L'Administration est donc autorisée à acquérir :

Sculpture. — *Jeanne d'Arc*, par Chatrousse, 8,000 fr. ; *Salammbô*, par Barrau, 7,000 fr. ; *Sauvée*, par H. Lemaire, 6.000 fr. ; *Turenne enfant*, par Hercule, 2,500 fr.

Peinture. — *Premier pain blanc*, par Loudet. 2,000 fr. les *Meuleurs*, par Gueldry, 3,000 fr.

Le groupe de M. Lemaire, *Sauvée !* qui avait été assez remarqué au dernier Salon, représente, on se le rappelle, un pompier enlevant, au milieu des flammes, une jeune femme évanouie, en toilette de bal. Quand il fut question, au Conseil municipal, d'acheter ce groupe pour la ville de Paris, plusieurs membres s'opposèrent à cette acquisition, alléguant que, de ce qu'un statuaire a représenté un sapeur-pompier, le Conseil municipal ne devait pas se croire obligatoirement tenu à acheter sa statue : c'était avant tout une question de principe. Mais lorsqu'on apprit, dans le corps des pompiers de Paris, le vote négatif du Conseil municipal, ce fut une pénible déception : un artiste s'était rencontré qui, non sans talent, avait produit une œuvre glorifiant le corps si admirable de dévouement et de courage, il faut bien le reconnaître, des pompiers de Paris, et la ville de Paris refuserait d'en orner une de ses places publiques ! Comment résister au désir de ces braves gens ? Certains, d'ailleurs, d'être vivement approuvés par l'opinion parisienne, les membres de la commission des Beaux-Arts cédèrent, et le Conseil vota, sur leur proposition, l'achat de *Sauvée !* Le groupe de M. Lemaire sera coulé en bronze et ornera prochainement la cour de la caserne Chaligny des sapeurs-pompiers.

Un concours est ouvert entre tous les artistes français pour la décoration de trois panneaux situés dans la salle des mariages de la mairie du XIVe arrondissement ; ces panneaux mesurent, l'un 3 m. 15 de largeur sur 2 m. 70 de hauteur, et chacun des deux autres 6 m. 20 de largeur sur 2 m. 70 de hauteur.

La liberté la plus absolue est laissée aux artistes pour le choix et la composition des sujets et des motifs devant servir à ladite décoration. Les

concurrents produiront des esquisses au dixième d'exécution. Ces esquisses devront être déposés le 20 février 1889 et le jugement sera rendu vers le 10 mars.

L'artiste qui aura réuni les suffrages du jury sera chargé de l'exécution définitive, moyennant une somme de 19.000 francs. Les deux autres, classés suivant le mérite de leurs œuvres, recevront : le premier, une prime de 1,500 francs ; le second, une prime de 1,000 francs.

Dans le cas où aucun des trois envois ne serait jugé digne d'être adopté, les trois concurrents recevraient, néanmoins, chacun une prime de 800 francs.

Le Conseil municipal de Paris ouvre un concours entre tous les littérateurs français pour la composition d'un poème destiné au concours musical de la ville de Paris.

Le programme de ce concours sera remis ou envoyé à toute personne qui en fera la demande à l'Hôtel de Ville, bureau des Beaux-Arts. C'est à ce même bureau que les manuscrits devront être déposés le 15 février 1889, au plus tard.

Le sujet, pris dans l'histoire, les légendes ou les grandes œuvres littéraires de la France, devra être de nature à comporter les développements les plus complets d'une œuvre musicale en plusieurs parties, avec soli, chœurs et orchestre, et exprimer les sentiments de l'ordre le plus élevé ; sont exclues les œuvres écrites au point de vue spécial du théâtre ou de l'église, ainsi que celles qui auraient déjà été exécutées ou publiées.

Un comité institué pour élever à Nancy un monument à Claude Lorrain, ouvre un concours entre douze sculpteurs français qu'il a désignés lui-même : MM. Aubé, Bailly, Barrias, Bartholdi, Delaplanche, Falguière, Gautherin, Lanson, Marqueste, Mercié, Rodin et Saint-Marceaux. Ce concours ne comprendra qu'une épreuve, après laquelle l'artiste classé le premier sera chargé de l'exécution ; une somme de 45.000 francs environ sera mise à sa disposition, moyennant laquelle il sera chargé de tous frais. L'auteur du projet classé le deuxième recevra une prime de 1.500 francs ; le troisième, une prime de 1.000 francs ; les quatrième, cinquième et sixième,

chacun une prime de 500 francs. Les projets primés deviendront la propriété du comité.

La plus grande liberté est laissée aux sculpteurs pour l'exécution de ce monument. Les figures en seront de bronze, le piédestal de pierre ou de marbre ; l'emplacement choisi est le parc de la Pépinière. Chacun des concurrents devra joindre à son projet une notice sur son œuvre, sur la construction et les matériaux à employer, s'engageant, d'ailleurs, à l'exécuter pour la somme déterminée. Les proportions du monument sont laissées à la convenance de chaque concurrent ; les maquettes devront être présentées au cinquième de la grandeur d'exécution.

Les projets devront être déposés à Paris, au Palais des Champs-Élysées, avant le 20 février 1889.

On vient de terminer, sur le côté droit de la place du Panthéon, la construction du piédestal destiné à supporter la statue de Jean-Jacques Rousseau. Ce piédestal de forme quadrangulaire, est en granit rose et repose sur un socle de marbre de même couleur. Sur la face principale on lit l'inscription suivante : « Jean-Jacques Rousseau, 28 juin 1712 — 3 juillet 1778. » Sur les faces latérales : « La statue de J.-J. Rousseau « sera élevée sur l'une de nos places publiques. — Convention natio- « nale, 15 brumaire an II. — Il sera élevé à l'auteur d'*Émile* et du *Contrat* « *social* une statue avec cette inscription : La nation française libre à « J.-J. Rousseau. L'Assemblée nationale, 30 décembre 1791. »

Un Journal hebdomadaire, le *Courrier français*, avait mis au concours la statue de Lazare Carnot. Le prix, de 8.000 fr., a été attribué à M. Turcan ; des primes variant de 1000 à 200 fr. ont été décernées à un certain nombre de concurrents.

Le comité de la Société des gens de lettres, qui a pris l'initiative d'élever une statue à Honoré de Balzac, a désigné le sculpteur Chapu pour exécuter ce monument.

Voici, d'autre part une note que nous trouvons reproduite dans plusieurs journaux :

« Il y a six mois, alors que le premier effort de la Société des gens de lettres pour élever une statue à Balzac avait échoué, nos principaux romanciers : Alphonse Daudet, Paul Bourget, de Goncourt, Guy de Maupassant, Zola, décidèrent l'exécution, non d'une statue du grand écrivain — plusieurs de ces messieurs sont opposés à la statuomanie — mais d'un monument allégorique rappelant l'œuvre du châtelain des Jardies près du lac de Ville-d'Avray, comme pendant à la fontaine de Corot. Cette réunion s'adjoignit l'éditeur Lemerre, maire de Ville-d'Avray, et nomma trésorier M. René Accolas, conseiller à la cour des comptes. Ce comité une fois constitué adopta le projet du sculpteur Émile Soldi. Accoudée à une colonne supportant le buste du peintre de la *Comédie humaine*, une jeune femme, d'une main lève son voile, de l'autre retire un masque comique, et ses traits tristes, ses yeux résignés, se tournent vers l'illustre analyste du cœur humain.

« Ce groupe sera inauguré au printemps prochain. Nous n'en avons pas parlé plus tôt pour déférer au vœu unanime du comité. Celui-ci n'a d'abord pas voulu nuire au succès des nouvelles souscriptions qui élèveront deux statues de Balzac à Paris et à Tours. Puis, ces messieurs désirent conserver à l'œuvre un caractère intime et discret, concordant avec le sentiment de la composition de l'artiste et le charme paisible du paysage où leur hommage sera placé. »

Les amis de Castagnary se sont groupés pour élever, au cimetière Montmartre, un monument sur la tombe de l'ancien directeur des Beaux-Arts, dont le terrain a été accordé par le Conseil municipal de Paris, qu'il avait présidé jadis. Le monument sera édifié par M. Faure-Dujarric et Viélard, architectes, et surmonté du buste de Castagnary par le sculpteur Rodin. Pour parer aux frais, une souscription est ouverte.

Nous apprenons d'autre part que Mme veuve Castagnary s'occupe de recueillir les différents travaux de critique d'art publiés autrefois par son mari dans les journaux et les revues, pour les réunir et les publier en volumes.

Le produit de l'exposition des œuvres de Barye qui aura lieu, au premier mai prochain, à l'École des Beaux-Arts, est destiné à procurer au Comité les fonds nécessaires à l'érection d'un monument, à Paris, du grand statuaire animalier.

Le comité de l'Association des artistes peintres et sculpteurs de Vienne, invité par un comité parisien, à la tête duquel se trouve M. Munckacsy, à prendre part à l'Exposition universelle de Paris, a répondu par un refus. Cette décision a été prise à l'unanimité des membres présents.

Le jury chargé de classer les projets pour la construction de la nouvelle façade du Dôme de Milan, a adopté le projet de M. Brentano, architecte milanais. M. de Perthes, architecte parisien, a obtenu un second prix de 5,000 francs.

Le gouvernement belge vient d'acquérir la plupart des œuvres françaises composant l'exposition d'art monumental dont l'*Artiste* a parlé récemment. Le Musée d'art monumental est créé à demeure. Les études de M. J.-P. Laurens pour sa fresque de sainte Geneviève ont été remplacées par celles du plafond de l'Odéon, parmi lesquelles deux ont été publiées par notre Revue dans la livraison de septembre dernier.

La réunion des principaux monuments et des principales décorations publiques de l'Europe, constituera une collection unique et du plus haut intérêt. La France y est dès aujourd'hui brillamment représentée.

La veuve du peintre Félix Clément, mort dans les premiers mois de l'année dernière, Mme Madeleine Clément, qui avait elle-même acquis quelque notoriété dans la peinture de fleurs, est décédée, il y a quelques jours, âgée de soixante-cinq ans, à Donzère (Drôme).

Le peintre-dessinateur Fortuné Ferogio quivient de mourir à Paris, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, a pratiqué, avec un art remarquable, le dessin aux deux crayons, la gravure et la lithographie. Des séries d'albums pittoresques sur la Suisse et l'Italie lui firent une grande réputation à l'époque où ce genre de productions était fort à la mode. Il laisse des pastels, des aquarelles, des émaux qui sont estimés des amateurs. Ferogio était né à Marseille, mais il était d'origine italienne.

Il y a quelque temps, le peintre Nicolas Berthon, en voulant procéder dans son atelier à l'arrangement d'une draperie, fit une chute d'une hauteur de près de six mètres. A la suite de cet accident, l'artiste resta plusieurs jours privé de connaissance et mourut peu de temps après.

Nicolas Berthon était élève de Léon Cogniet; il avait obtenu une médaille au Salon de 1866 avec deux tableaux : *Pendant la messe, souvenir d'Auvergne,* et *Paysan auvergnat*. Signalons parmi ses œuvres : *Une Prière*, une *Fileuse*, la *Barbière de Châtel-Guyon*, la *Leçon de biniou*, *Loin du pays*, le *Passe-Temps*, *Un Enterrement à la Tour-d'Auvergne, Que dira maman?* la *Marguerite* et enfin, au dernier Salon, *Avant la soupe*.

On lit dans *Le Temps :*

« On a trouvé mort dans son appartement, 39, rue Grégoire-de-Tours, un vieil artiste, M. Galouzeau de Villepin, sculpteur.

« Célibataire et vivant seul, bien qu'âgé de soixante-sept ans, M. de Villepin avait disparu depuis une dizaine de jours sans que l'on sût s'il était en voyage ou chez des amis. Ce n'est qu'hier que, ne recevant point de nouvelles, son concierge se décida à prévenir le commissaire de police du quartier.

« On fit ouvrir la porte et l'on trouva le corps du vieux sculpteur dans un état complet de décomposition. Les constations médicales ont pu établir que l'on se trouvait en présence d'une mort produite par la rupture d'un anévrisme. »





LES THÉATRES

Comédie-Française : *Henri III et sa cour*, drame en cinq actes, par Alexandre Dumas père.



ur la scène de la Comédie-Française, le vieux Dumas triomphe encore, avec *Henri III et sa cour*, autant que jadis dans les divers théâtres de drame où depuis soixante ans cette pièce fut représentée. Ici le cadre est plus somptueux, l'interprétation plus prestigieuse et plus raffinée; mais le drame, de fière allure, n'en est que plus à l'aise et en a d'autant plus de relief. Le tableau de la cour des Valois, avec ses côtés astucieux et romanesques, ce sombre épisode des amours de Saint-Mégrin et de la duchesse de Guise, les tragiques figures de Henri III et de sa mère, l'astrologue Ruggieri, comparse obligé de l'entourage de Catherine, tout cela machiné et animé par le puissant génie de Dumas, est toujours d'un très vif attrait, même pour un public blasé, ou prétendu tel.

Il est plaisant de constater avec quel sérieux et quelle conviction, tout au moins apparente, on voit parfois d'excellentes gens faire à l'auteur des *Trois Mousquetaires* le procès pour la façon dont il accommode l'histoire,

et cela n'a pas manqué à l'occasion de la reprise de *Henri III* à la Comédie-Française. Qu'a-t-elle à faire de l'histoire, l'œuvre d'imagination? La légende nous suffit, au théâtre et dans le roman; peu nous importe qu'elle ne concorde pas avec la paléographie et les documents, pourvu que les personnages et le milieu, quelque fictifs qu'ils soient, nous intéressent par le pittoresque, par l'art avec lequel on nous les présente, par ce qu'il y a de profondément humain en leurs passions. Alexandre Dumas n'a pas visé au delà ni plus haut; mais, tel qu'il est, son œuvre entier est d'une singulière envergure. Ce drame y compte en belle place : tout ouvrage de début qu'il soit, c'est un ouvrage de maître, qui, à côté de *Hernani*, dans l'histoire littéraire et théâtrale de ce siècle, marquera une évolution.

Le soin le plus scrupuleux, la recherche la plus consciencieuse et la plus artistique ont été employés dans la remise à la scène de *Henri III et sa cour*. Les rôles ont été distribués sans compter avec le talent et le nombre des interprètes. Le personnage de Saint-Mégrin va admirablement à la fougue et à la passion de M. Mounet-Sully; le jeu sobre et intense de M. Worms convient bien au rôle du roi; M. Febvre a mis beaucoup de science scénique à composer un duc de Guise de grande allure. Pour rendre Catherine de Médicis, Mme Pierson a peut-être trop de séduction, et Mlle Brandès, très dramatique d'ailleurs, n'en a peut-être pas assez pour la duchesse de Guise. Nul rôle, quelque peu important qu'il soit, qui n'ait été confié à un artiste de valeur : de tout cela on peut juger quel superbe spectacle doit fournir, ainsi présenté, le beau drame de Dumas. C'est certainement l'un des ouvrages les plus « réussis » qu'ait donnés la Comédie-Française.





LES LIVRES

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, douzième session, publication du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; Paris, Plon et Nourrit.



UIVANT une décision prise par le ministre, ce n'est plus à la Sorbonne, mais à l'École des Beaux-Arts, dans la salle de l'hémicycle, qu'a été tenue, en mai dernier, la douzième session de la réunion annuelle des sociétés des Beaux-Arts des départements. En convoquant ces sociétés dans le lieu qui s'harmonise le mieux avec leurs idées, cette mesure, sous son apparente insignifiance, marque l'importance qu'elles ont prise depuis les premières années où elles furent appelées à se réunir; alors elles n'étaient qu'une section dans l'ensemble des sociétés savantes, ayant avec ces dernières un milieu commun et indistinct de réunion,

la Sorbonne : désormais l'hospitalité leur est offerte dans un local approprié à leur genre d'études, et dont le choix dit en quelle estime on les tient en hant lieu.

Mais ce qui montre encore mieux leur importance toujours croissante, c'est le nombre des communications que l'érudition provinciale apporte à ces convocations, et l'intérêt puissant et divers qu'elles offrent à tous ceux qui s'occupent des questions archéologiques et d'histoire de l'art. Le livre où elles sont recueillies, chaque année, comme en un annuaire, compte parmi les plus instructives publications d'art; chaque session apporte son précieux contingent de renseignements sur des points peu explorés ou même ignorés. Tous les sujets traités, nous en convenons, n'ont pas de lien entre eux; ils fournissent la matière de monographies spéciales et isolées que tout d'abord nulle corrélation n'enchaîne les unes aux autres, cela n'est pas contestable ; mais chacune d'elles n'est-elle pas comme un lumineux jalon planté dans le vaste champ de l'histoire artistique de notre pays ? Que l'on songe au résultat considérable que cette organisation est susceptible de produire lorsque ces points de repère iront se multipliant et se resserrant, grâce à ce continuel accroissement de documents, quand les lacunes, d'abord immenses, peu à peu se combleront de l'apport incessant qu'une légion d'érudits venus de tous les points du territoire si riche en souvenirs, si fécond en enseignements, augmente tous les ans. Déjà dans la douzaine de volumes publiés par la direction des Beaux-Arts, nous pourrions retrouver plusieurs sujets d'études qui se complètent en se greffant pour ainsi dire les uns sur les autres.

Le dernier qui vient de paraître témoigne des efforts réalisés de tous côtés par les savants de province, comme pour prouver la louable émulation de ces collaborateurs bénévoles. Ce nous est une grande satisfaction de constater l'importance et la valeur des quarante-quatre notices qu'il contient sur les sujets les plus divers ; l'analyse que nous pourrions en tenter dépasserait le cadre de cette simple mention bibliographique; une sèche et longue énumération des titres et des noms d'auteurs n'apprendrait rien à nos lecteurs : mieux vaut conseiller à ces derniers en quête d'informations, de recourir à cet ouvrage plein d'enseignements de toute sorte. Ils trouveront là — pour ne citer que quelques articles, à l'aventure — un travail de l'éminent conservateur du musée de Bordeaux, M. Vallet, sur le *Christ en croix* de Jordaens, qui se trouve dans l'église métropolitaine de cette ville, et dont il a été fait mention ici il y a quelques mois ; de M. Godard-Faultrier, des descriptions de divers objets, bronze, médaillon, tapisseries, découverts en Maine-et-Loire ; des recherches par M. Quarré-Reybourbon sur les *Mémoriaux d'Antoine Succa* ; une étude

sur les compositions originales des émailleurs limousins, par M. Camille Leymarie, bibliothécaire de Limoges; une notice bibliographique faite par M. Joseph Chasle, sur un critique d'art angevin, qui publia dans *L'Artiste* le meilleur de son œuvre, Victor Pavie; deux intéressantes communications d'un archéologue doublé d'un paysagiste de talent, M. Tancrède Abraham, l'une sur une esquisse peinte de la *Bataille de Constantin* par Le Brun, l'autre sur un autographe de Guérin; etc., etc.

Ce n'est pas tout : le même volume contient le rapport général confié à M. Henri Jouin qui s'est acquitté de cette tâche tout à son honneur, et le discours du ministre, M. Lockroy, à la séance générale, ainsi que de très substantielles allocutions prononcées tour à tour par les présidents de chacune des séances du congrès, MM. le vicomte Delaborde, Kaempfen, Magne, et de Fourcaud. Le discours prononcé par ce dernier est une vaste étude d'ensemble du génie artistique de notre nation, faite à un point de vue très élevé avec la compétence et l'ingéniosité spéciales que met en toutes ses productions ce critique d'art si fin et si distingué; sa conclusion est toute à l'honneur des tendances modernes, elle est bien faite pour encourager les efforts des travailleurs, aussi bien des érudits qui s'appliquent à la critique des œuvres anciennes que des artistes sincères et convaincus qui travaillent à la rénovation de l'art contemporain. Ces pages ne sont pas, dans ce livre plein d'intérêt, ce qu'il y a de moins attachant : elles sont — chose assez rare en ce temps — l'œuvre d'un penseur.

Au val d'Andorre, les Ecrehou, par Sutter-Laumann; Paris, Mourlon.

Il n'est certainement pas un coin de l'Europe qui soit moins ignoré que ce petit État de l'Andorre si curieux par ses mœurs et ses coutumes qui ont subsisté intactes à travers les siècles, si pittoresque par cela même et aussi par sa situation en pleines Pyrénées. Aussi l'attrait est-il très vif de suivre le récit d'un voyageur qui note, au jour le jour, ses impressions et ses découvertes, — c'est bien ici le cas, — surtout lorsque ce voyageur est un écrivain de race, excellent observateur et à qui rien n'échappe dans un pays où, pour un étranger, l'imprévu a une grande part. C'est en qualité de correspondant d'un journal parisien que M. Sutter-Laumann, en 1886, a parcouru l'Andorre à la suite de la mission française qui y fut mandée pour régler un incident diplomatique et apaiser un conflit bien près de pro-

voquer la guerre civile dans cette minuscule République, car tout est sujet à complications dans cette bizarre organisation politique qui relève à la fois du double protectorat de la France et de l'évêque d'Urgell, et remonte à l'année 1278. Les mœurs de ses habitants et les coutumes qui, mieux que des lois écrites et plus indélébiles, les régissent depuis une époque tout au moins aussi ancienne; la description des paysages qui y sont admirables et des cités dans lesquelles aucune des inventions modernes n'a eu accès; l'histoire politique et sociale recueillie par l'auteur dans les récits et les conversations des indigènes, car la tradition orale, comme chez les peuples primitifs, y est seule connue : tout cela a été vivement raconté par M. Sutter-Laumann dans ces correspondances, en sorte que le livre qui les a recueillies a gardé, de cette impression première toute spontanée et d'autant plus vivante, une allure entraînante et « vécue », comme on dit aujourd'hui, qui en font une lecture singulièrement captivante. Pour ceux qui cherchent en un ouvrage autre chose qu'un simple délassement, il y a là beaucoup à apprendre et à retenir sur ce petit pays voisin du nôtre et pourtant bien moins révélé que nos antipodes.

Le livre se termine par une monographie des Ecrehou, ces îlots rocheux, perdus entre Jersey et la côte normande du bas Cotentin, refuge des oiseaux de mer, et à l'entour desquels les bateaux de pêche anglais et français se rencontrent non sans se rappeler les vieux ressentiments de race, toujours vivaces parmi les populations côtières. Ici encore le récit est éminemment instructif, parce que peu de gens, que nous sachions, connaissent autrement que de nom ces récifs que la marée haute submerge en partie, et dont la possession n'en est pas moins un objet d'envie de la part de nos voisins.

Le Mont-Saint-Michel, texte, dessins et eaux-fortes par Dubouchet père et fils; Paris, Plon et Nourrit.

C'est encore vers ces mêmes parages que nous amène la publication de MM. Dubouchet. Dans cette collection d'eaux-fortes, ils se montrent certainement graveurs consciencieux et attentifs; mais leur faire trop minutieux est bien près de nous faire croire qu'ils manquent totalement des qualités qui révèlent un tempérament d'aqua-fortiste. Rien, dans leurs planches sagement exécutées, ne trahit, en effet, l'impression sincère et forte que doit subir l'artiste en présence de ce merveilleux monument;

nulle émotion ne se dégage de leurs petites compositions où le pittoresque et l'imagination ont la prétention, bien mal justifiée, d'avoir leur part. Il y a dans ces gravures plus de patience et de recherche que de vigueur et de caractère, et les figures sont généralement d'un dessin défectueux. Quelques-uns des petits croquis dessinés à la plume, qui complètent l'illustration du livre, en sont la partie la plus intéressante.

Souvenirs de Barbizon, J.-F. Millet, par Alexandre Piedagnel ; Paris, Fischbacher.

Ce beau livre de M. A. Piedagnel, écrit avec une sincérité absolue, contient, sur le grand peintre Jean-François Millet et sur son œuvre, les détails les plus précis et les plus complets. L'étude intitulée : *Millet chez lui* raconte spécialement, avec beaucoup de charme, la vie intime du maître à Barbizon. Parmi les documents contenus dans ce volume si varié, si utile et si attachant, il faut signaler surtout deux ravissantes lettres et un superbe croquis à la plume de J.-F. Millet; le catalogue des tableaux, pastels et dessins vendus après sa mort, avec le prix de chacun d'eux; la liste complète des eaux-fortes gravées par lui ; les catalogues des célèbres collections de M. Emile Gavet et de M. Alfred Sensier, et les résultats détaillés des ventes faites en 1875 et en 1877, etc. Rien n'a été négligé de ce qui peut intéresser les nombreux admirateurs de l'un des plus illustres peintres français, auquel une statue, sculptée par Chapu, va être prochainement élevée à Cherbourg.

Pour dire dans les soirées, monologues par André Godard ; Paris, Ollendorf.

Aimez-vous les monologues et les actualités comiques? Sous ce titre : *Pour dire dans les soirées*, la librairie Ollendorff en publie un petit recueil par M. André Godard. Plusieurs des pièces qui le composent, l'*Esprit enleveur,* la *Leçon de patagon*, etc., créées par MM. Coquelin cadet et Galipaux, ont obtenu un vif succès de rire; il n'est pas douteux que le même succès accueille la brochure de M. Godard, où la gaieté vive et l'esprit sont d'intelligence pour le plus grand divertissement du lecteur.

Istar (*la Décadence latine*), roman par Joséphin Peladan; 2 vol. Paris, Edinger.

Istar est un retour au dramatisme du *Vice suprême*. Après les tableaux parisiens de *Curieuse*, après les subtilités de l'*Initiation sentimentale* et les voluptueuses liturgies d'*A cœur perdu*, M. Péladan revient au genre qui a fait son succès. Certes, *Istar* contient de profondes idées, telle la théorie de l'aristocratie humaine, et des pages musicales presque étrangères à l'action, comme *la Légende de l'inceste;* mais cette part réservée aux penseurs et aux raffinés disparaît dans le drame.

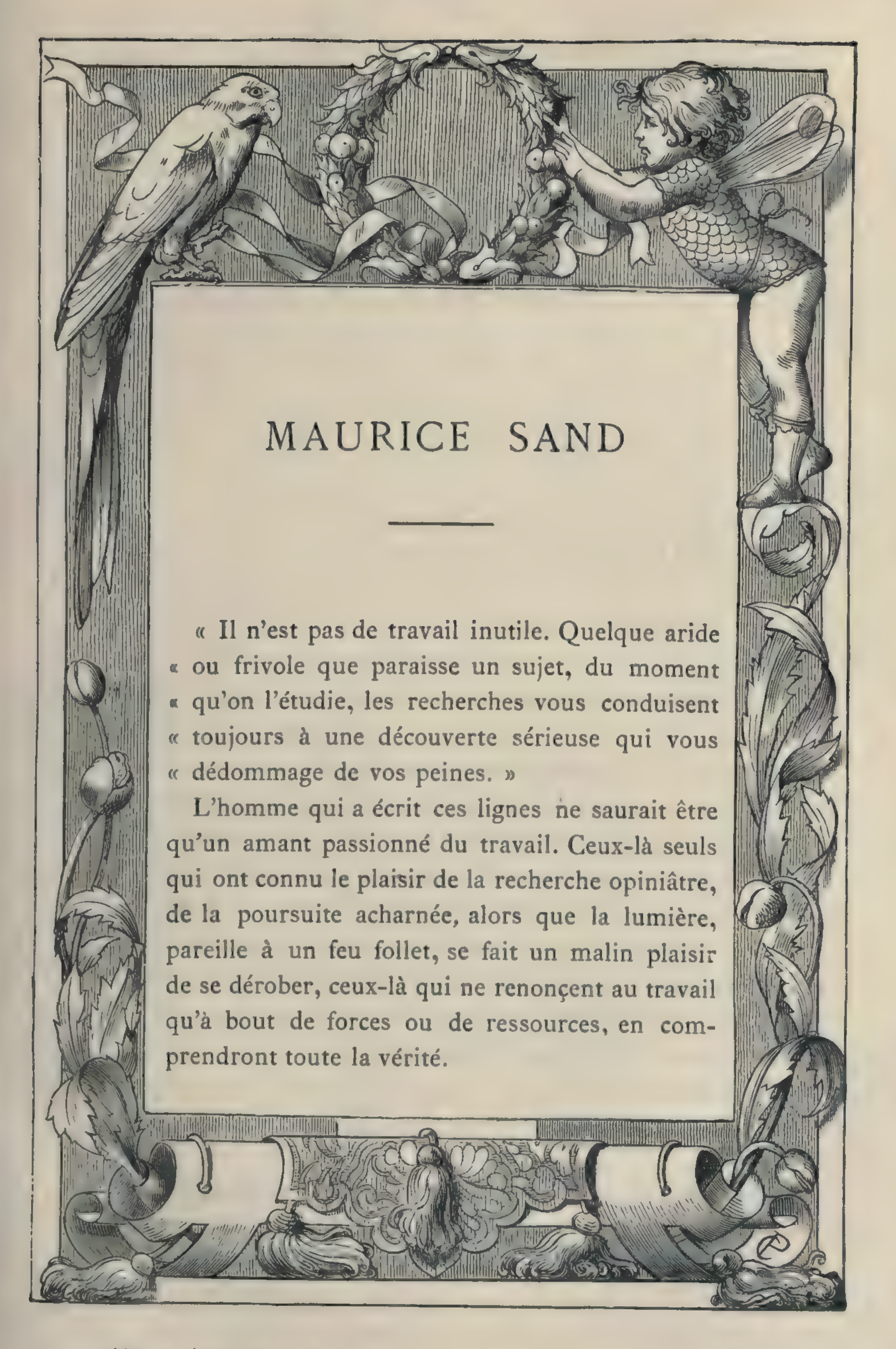
Istar est une orpheline juive d'origine orientale, qu'épouse par amour un soirier lyonnais. Jusque vers quarante ans, Istar subit le devoir; mais Nergal, le romancier, passe à Lyon. Et alors commence entre ces deux natures d'élite un amour chaste, un amour idéal qui n'est que l'union de leurs deux âmes. Après le départ de Nergal, l'opinion lyonnaise, incapable de comprendre la grandeur et la pureté de Mme Istar, l'écrase sous la calomnie. La province est traitée dans ce livre avec une violence sans bornes. Original et puissant, M. Péladan a semé dans *Istar* les situations les plus imprévues et les plus neuves. Le livre finit sur une malédiction furieuse, après des duels, sur la tombe même de Mme Istar. Pour la première fois, dans son nouveau roman, l'auteur du *Vice suprême* présente des héros humains vécus, et plus passionnants que les impavides Merodack. Au reste, ce changement dans la manière vient d'un changement dans la carrière. M. Joséphin Péladan a mis à la fin de son livre, en expectative : *Istar,* drame en cinq actes.

M. Barbey d'Aurevilly et les pairs de M. Péladan l'ont poussé dans cette voie qui leur semble la sienne. Ce serait, à tous les points de vue, une curieuse première que celle-là.



Le Directeur-Gerant : Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



MAURICE SAND

« Il n'est pas de travail inutile. Quelque aride « ou frivole que paraisse un sujet, du moment « qu'on l'étudie, les recherches vous conduisent « toujours à une découverte sérieuse qui vous « dédommage de vos peines. »

L'homme qui a écrit ces lignes ne saurait être qu'un amant passionné du travail. Ceux-là seuls qui ont connu le plaisir de la recherche opiniâtre, de la poursuite acharnée, alors que la lumière, pareille à un feu follet, se fait un malin plaisir de se dérober, ceux-là qui ne renonçent au travail qu'à bout de forces ou de ressources, en comprendront toute la vérité.

Si, pour devenir illustre, il suffisait d'être cet amant fidèle et dévoué du travail, de posséder avec une éducation très complète un goût curieux et fin, de mettre au service d'une intelligence peu ordinaire une originalité native qui sait en doubler le prix, nul plus que Maurice Sand n'aurait une éclatante renommée. La Fortune — aveugle, disaient les anciens — qui lui avait donné pour mère l'un des plus rares génies de notre temps, semble s'être opposée à ce que ce fils si bien doué sortît complètement de l'auréole lumineuse qui entourait son berceau. Avec dix fois moins de travail et de mérite personnel un autre se fût fait une part de gloire aussi brillante que bruyante; malgré tout cela — peut-être à cause de tout cela — Maurice Sand, très apprécié par les délicats, n'a pas été mis par la foule au rang qui lui était dû.

A cette heure où il se repose, désabusé mais non aigri, il nous a semblé que le moment était bien choisi pour embrasser du regard l'œuvre et la vie de ce travailleur, afin de donner plaisir à ceux qui, plus que le clinquant, prisent l'or pur de la conscience artistique.

Maurice Dudevant est né à Paris le 30 juin 1823. Dès sa naissance il fut adoré par sa mère, qui possédait, on le sait, l'âme la plus maternelle, et son enfance fut entourée de tendresse. C'est une chose à la fois curieuse et touchante que de suivre dans la correspondance de George Sand la trace de l'enfant choyé, un peu gâté parfois, grondé à propos, mais avec tant d'amour! et surveillé toujours avec une ardente sollicitude : « Faites qu'il continue à apprendre sans chagrin. Près de lui, je sais montrer de la sévérité, de loin, toutes mes faiblesses de mère se réveillent. » En 1833 il entra au collège Henri IV, où il passa trois années pendant lesquelles sa mère le vit souvent, et durant ses absences, lui écrivit une série de lettres des plus intéressantes, une entre autres, que nous ne pouvons résister à la tentation de reproduire en entier.

Paris, 18 juin 1835.

« Travaille, sois fort, sois fier, sois indépendant, méprise les petites « vexations attribuées à ton âge. Réserve ta force de résistance pour « des actes et contre des faits qui en vaudront la peine. Ces temps « viendront. Si je n'y suis plus, pense à moi qui ai souffert et tra- « vaillé gaiement. Nous nous ressemblons d'âme et de visage. Je sais

« dès aujourd'hui quelle sera ta vie intellectuelle. Je crains pour toi « bien des douleurs profondes, j'espère pour toi des joies bien pures. « Garde en toi le trésor de la bonté. Sache donner sans hésitation, « perdre sans regret, acquérir sans lâcheté. Sache mettre dans ton « cœur le bonheur de ceux que tu aimes à la place de celui qui te « manquera. Garde l'espérance d'une autre vie, c'est là que les mères « retrouvent leur fils. Aime toutes les créatures de Dieu, pardonne à « celles qui sont disgraciées, résiste à celles qui sont indignes, dé- « voue-toi à celles qui sont grandes par la vertu.

« Aime-moi! je t'apprendrai bien des choses si nous vivons en- « semble. Si nous ne sommes pas appelés à ce bonheur (le plus « grand qui puisse m'arriver, le seul qui me fasse désirer une longue « vie), tu prieras Dieu pour moi, et, du sein de la mort, s'il reste « dans l'univers quelque chose de moi, l'ombre de ta mère veillera « sur toi.

« Ton amie,

« George. »

On sent que cette lettre fut écrite avec des sanglots contenus, des larmes vite essuyées, afin que pas une goutte n'en tombe sur le papier à une de ces heures de désespoir où l'on est prêt à quitter la vie, retenu seulement par la crainte de causer de la peine, de laisser un deuil... La pensée de son fils abandonné décida la mère à vivre, et l'année suivante, 1836, à la suite du procès en séparation, Maurice, fatigué par une maladie de croissance qui lui donnait des battements de cœur fort inquiétants, revint définitivement près d'elle. Dans ce milieu littéraire où se débattaient les questions les plus graves, de politique, de philosophie et d'art, le jeune homme continua son éducation ; les amis de sa mère s'intéressaient au développement de cette belle intelligence : tour à tour, Pelletan, Mallefille et Rey furent ses précepteurs. Il apprit ainsi la vie, d'une façon qui n'avait assurément rien de la routine classique ; on ne saurait affirmer que le manque d'une direction générale n'ait laissé des traces dans son esprit, en ce sens qu'il n'a jamais pu s'astreindre à poursuivre un seul but, une seule carrière ; mais cette disposition était peut-être en lui, antérieure à toute influence éducatrice.

De tout temps, Maurice avait crayonné ; ses cahiers et même ses

lettres enfantines étaient surchargés de bonshommes. Son goût le porta toujours, d'ailleurs, vers la caricature où il réussit pleinement. Il travailla pendant un an chez un élève d'Ingres, et en 1840, il entra à l'atelier de Delacroix où il devait rester quatre ans. C'était alors un bel adolescent, au teint ambré, aux yeux bruns magnifiques, aux mains fines, tel qu'on peut le retrouver dans un beau portrait de Charpentier, sur le mur du grand salon de Nohant. Il se mit à la peinture avec ardeur et dès les commencements, Delacroix fut satisfait de lui, ce qui, paraît-il, arrivait assez rarement, car le maître était sévère pour ses élèves (G. Sand dit « féroce »). Delacroix s'attacha au jeune homme, fit une visite à Nohant et resta l'ami de la famille.

Malgré ses études en peinture, la passion du dessin dominait toujours chez Maurice; il s'était d'abord appliqué à des scènes militaires, le goût du fantastique se développa de plus en plus en lui et ce goût qui devait plus tard lui inspirer de si curieux romans, se traduisit d'abord par des illustrations. En 1847, âgé de vingt-quatre ans, il avait déjà fait une série importante de compositions pour une édition de Rabelais que V. Borie et G. Sand expurgeaient avec soin et qu'ils se faisaient une véritable fête de publier. La révolution de 1848 empêcha l'exécution définitive de ce travail, aux trois quarts fait.

Les journées de février eurent leur retentissement dans l'Indre. Maurice fut nommé maire de Nohant-Vic. De 1850 à 1870, il fut lieutenant des sapeurs-pompiers de sa commune et prit ses fonctions au sérieux, comme tout ce qu'il faisait d'ailleurs, car en 1866 il fut blessé à la tête dans un incendie et pour ce fait reçut la médaille militaire.

Maurice dessinait toujours ; il fit alors de nombreuses illustrations, tant pour d'autres que pour les œuvres de sa mère; toute la série des romans berrichons, dans une édition illustrée à deux colonnes fut illustrée ainsi. Son goût l'emportait plus que jamais vers les compositions fantastiques, dont le principal résultat fut la publication des *Légendes rustiques* dont G. Sand avait écrit le texte.

En 1855, il fit avec sa mère un voyage à Rome. Pendant un séjour à Frascati, il continuait l'étude entreprise un peu à bâtons rompus des fleurs et des insectes; ceux-ci prirent le dessus, et dès 1857 il s'appliqua tout à fait à la préparation d'un grand ouvrage, texte et planches, qui parut en 1860, et qui sous ce titre : *Le Monde des*

papillons, est une étude approfondie de cette branche de l'entomologie. On ne saurait sans l'avoir vu, se figurer le travail que représente ce gros volume, irréprochable au point de vue de la science. Ces causeries, émaillées de réflexions philosophiques, d'idées personnelles, dévoilent un esprit sérieusement épris de la nature ; certains passages, « la miellée » (page 79) répandent une poésie intime et pénétrante ; cependant pas un détail ne s'y rencontre où le savant le plus méticuleux puisse trouver matière à chicane. Les cinquante planches coloriées portent, élégamment groupés, les papillons et la plante qui les nourrit, la chenille et la chrysalide, le tout avec une grande justesse d'attitudes. Cet ouvrage et le *Catalogue des Lépidoptères du centre de la France,* resteront indispensables aux naturalistes.

On ne peut pas chasser des papillons, ni même les étudier toute la journée. Maurice, incapable du rester inactif, continuait à caricaturer son prochain avec la même conscience qu'il mettait à portraiturer les chenilles ; mais un autre goût lui était venu, celui du théâtre, et ici, nous ne saurions mieux faire que de le laisser parler.

« On avait improvisé des charades pendant dix minutes, on s'ima« gina pouvoir improviser pendant une heure... Alors l'instinct de « chaque personnage produisit sans en avoir conscience un genre de « dialogue qui fut, quant à la forme, une résurrection, on pourrait « dire une exhumation des essais primitifs de l'antiquité... C'étaient « des scènes gaies qui s'enchaînaient forcément les unes aux autres, « sans préméditation, chaque caractère se sentant entraîné à agir dans « sa nature et chaque personnage nouveau à tirer parti de la situation « qui venait de se produire... Cet essai ayant amené des scènes diver« tissantes, on imagina d'en régler de nouvelles par un canevas qui « fut broché en dînant, lu au dessert et joué au bout d'une heure.

« ... Pendant le souper, les acteurs de cette œuvre incompréhen« sible s'avouèrent les uns aux autres qu'ils s'étaient sentis dans un « état de surexcitation qui n'était pas sans charmes... La troupe « fantaisiste qui se formait là conçut l'étrange projet de jouer pour « jouer et de trouver du plaisir, de l'émotion, de l'émulation, en l'ab« sence de tous spectateurs autres que les personnages même de la « pièce. Ce qu'il y a de plus étrange encore, c'est que ce projet fut « pleinement réalisé... Du 8 au 31 décembre 1846, on joua douze ca-

« nevas différents... On feuilleta deux volumes dépareillés de l'Opéra-
« Comique de la foire Saint-Laurent. On n'y trouva rien qui pût
« nous servir. Mais on y prit des noms connus dont chacun fit un
« type à son gré : Scaramouche, Pierrot, Cassandre, Léandre, Colom-
« bine.

« ... Puis on fit des pastorales, des pantomimes au son d'un piano
« qui improvisait. On joua des canevas extraits de pièces modernes.
« Enfin au 1er janvier, on était assez rompu à l'observation du cane-
« vas pour se risquer dans une pièce sérieuse. On imagina de com-
« poser un scénario arrangé avec le libretto du *Don Juan* de Mozart et
« le *Festin de pierre* de Molière. »

Cette représentation réussit, malgré un incident comique qui faillit en compromettre le succès : le commandeur, chatouilleux de sa nature, éclata de rire sous les embrassements de Dona Anna. A l'entr'acte il fut vertement tancé, promit d'être maître de lui-même à l'avenir et tint parole.

L'hiver suivant, lassés de jouer dans le salon, dont le mobilier se prêtait mal à la figuration de lieux champêtres ou de places publiques, une des pièces du château de Nohant fut disposée en une salle de théâtre, où les acteurs improvisés continuèrent leurs représentations. Un de leurs défauts était de se laisser entraîner par le dialogue pour peu que la situation y prêtât, ou plus souvent encore qu'ils fussent, embarrassés ou distraits. Dans ce cas, un des autres acteurs criait : « au scénario » et le délinquant rentrait dans l'ordre. Le tout n'allait pas, cependant, sans quelques anicroches, ainsi que le raconte Maurice en parlant des acteurs : les uns, trop froids, s'acharnaient à leur rôle et glaçaient leur interlocuteur : d'autres, bouillants et exaltés, « jettent par la fenêtre l'encrier dont on doit se servir à la scène
« suivante, emportent le fauteuil où l'héroïne doit s'évanouir, avalent
« le breuvage qui doit servir de poison à un autre et ne s'en portent
« que mieux, tandis que le malheureux acteur qui se prépare à faire
« une belle mort, cherche son poison avec anxiété et se voit réduit
« à se casser la tête contre les murs, s'il n'a pas d'arme à sa portée. »
(*Masques et Bouffons*, avant-propos.)

Cependant la petite troupe se formait peu à peu, s'aguerrissait, et en même temps admettait comme spectateurs ceux des hôtes de Nohant qui ne jouaient pas. La pièce qui avait suffi jusque-là comme

scène et salle en même temps, était devenue bien petite; G. Sand fit abattre le mur qui la séparait du billard, et plus tard, on y construisit un plancher avec des banquettes; c'est ainsi qu'elle est actuellement. Maurice, peintre et dessinateur, peignit les décors et dessina les costumes; de son voyage en Italie il avait rapporté des documents curieux qui lui servaient à préparer son livre, *Masques et Bouffons;* il en avait aussi rapporté une connaissance approfondie de la *commedia dell'arte*, et c'est à une véritable résurrection de ce genre, autrefois si brillant, que furent conviés les spectateurs de Nohant. Les pièces ne furent plus de simples canevas, abandonnés à la fantaisie de chacun, elles comportèrent des tirades qu'on devait improviser, à condition de s'en tenir au sens général, et un dialogue auquel il ne fut plus permis de se soustraire. Une répétition avait suffi d'abord, on en fit ensuite deux, puis trois, puis cinq ou six. Enfin, plus tard, des pièces de toutes longueurs, composées par G. Sand, y furent représentées avec un respect absolu du texte. Des acteurs de Paris, amis de la maison, y jouèrent, et Maurice, au milieu d'eux, obtint de très légitimes succès dans les grands premiers rôles. Une fois, entre autres, dans l'*Homme de neige*, jouant Christian Waldo, il fit une déclaration d'une facon si exquise, qu'au moment de sa sortie le public charmé battit des mains en criant : « Encore! encore! » Maurice rentrant alors en scène, dit à la jeune première : « Vous m'avez rappelé ? » d'un accent si respectueux et si tendre que le public ému redoubla d'applaudissements. Reprenant son thème, Maurice ajouta quelques phrases pleines de grâce et de passion, et fit sa seconde sortie, laissant la pièce s'achever. Mais tout cela se passait bien des années après les modestes débuts que nous avons racontés.

En 1858, naquirent les puppazzi. Dans son atelier de la rue Boursault, Maurice avait créé de toutes pièces un théâtre de marionnettes, et s'était ainsi révélé sculpteur. Ses figures de bois, françaises et modernes, différaient autant de leurs aïeules italiennes que des classiques marionnettes francaises. Balandard, Coquenbois et tant d'autres, sont de petits êtres très personnels, doués chacun d'un caractère qui leur est propre, avec des défauts, des qualités, des habitudes, dont ils ne se départent jamais, et qui les rendent aussi réels que n'importe quel individu rencontré dans la vie.

Ces marionnettes furent plus tard transportées à Nohant. Maurice

acquit en peu de temps une dextérité surprenante dans le maniement de ses acteurs de bois; il inventa des décors, des accessoires, des trucs compliqués, qui, loin de ralentir l'action, l'aiguillonnaient. Lui et un autre, deux acteurs seulement, suivant avec exactitude un scénario préparé d'avance, arrivaient à faire mouvoir simultanément une quinzaine de marionnettes. L'esprit caustique du caricaturiste s'en donnait à cœur joie, et les représentations excitèrent une véritable fièvre parmi les spectateurs. On s'intéressait tellement aux aventures des marionnettes qu'on voulait connaître leur histoire jusqu'au bout, et Maurice prit soin de terminer chacune de ses représentations sur un incident qui pût servir de point de départ à la pièce du lendemain.

Ces scénarios existent, les uns réduits à des proportions moins considérables, d'autres tels qu'ils furent crées. Maurice Sand en a récemment fait un choix, destiné à paraître prochainement chez Calman Lévy.

Notre temps a connu les puppazzi de Lemercier de Neuville; en ce moment même, d'intelligentes marionnettes représentent à Paris *la Tempête* de Shakespeare ; nos yeux se sont habitués aux illusions que peuvent donner ces poupées habilement manœuvrées, mais c'est à Maurice seul que revient l'honneur d'avoir fondé en France un véritable théâtre de fantoches où ne se trouvent ni Polichinelle ni le chat des guignols; tout ce qui est venu après 1858 dérive uniquement des marionnettes de la rue Boursault.

La même année, Maurice commenca d'illustrer l'histoire de la comédie italienne qui parut en 1860 en deux volumes in-8°, sous ce titre, *Masques et Bouffons.* Pour cet ouvrage, l'auteur fut décoré.

« Masques et Bouffons » est une histoire très complète de la comédie italienne; on y trouve l'historique des auteurs et des pièces, de plus, celle des types primordiaux avec toutes les modifications, toutes les dégénérescences apportées par le temps et les événements. Il s'y joint une philosophie humoristique qui fait de ce travail non plus une compilation historique, enrichie de documents inédits, mais une œuvre personnelle, digne à la fois de l'érudit et du poète. Les figures gravées par Manceau, qui complètent la physionomie de ce livre, exactes quant au costume, sont toutes pleines de vie. Quelques-unes ont un mouvement et une pureté de lignes où se

révèle le véritable artiste (*Pagliaccio, Pedrolino, Angelo Beolco, Ruzzante*, etc.).

L'année suivante, pendant que G. Sand se délassait à Tamaris, sur la côte de Provence, Maurice fit en Algérie un voyage de quelques semaines avec le prince Napoléon et quelques amis : de là au Maroc, puis en Espagne, il n'y avait qu'un pas. Ce qui était plus grave, c'était d'aller ensuite en Amérique. Ce voyage se fit pourtant. Nous n'avons point à en parler, car il est raconté tout au long dans un volume, *Six mille lieues à toute vapeur*, paru d'abord dans la *Revue des Deux-Mondes* en 1862.

Lorsqu'il revint, le voyageur n'était pas fâché de se reposer un peu ; depuis longtemps sa mère souhaitait de le voir se marier ; il lui donna cette satisfaction (mai 1862) en épousant Mlle Lina Calamatta, dont le père était depuis bien des années l'ami de la maison. Calamatta était un peintre de mérite et un graveur du plus grand talent ; l'Italie, sa patrie, l'a honoré en 1887 en lui érigeant un monument. A ceux qui voudraient connaître la jeune mariée, nous conseillerons de chercher son portrait dans la correspondance de G. Sand, t. V, p. 238 ; on n'en saurait trouver nulle part de plus vivant, de plus joli et de plus aimable.

Deux nouvelles études, la paléontologie et surtout la géologie, venaient d'exciter la curiosité de Maurice Sand ; il s'y adonna avec la ferveur qu'il apportait en toutes choses. Ses recherches furent heureuses ; il eut la chance de découvrir un atelier de silex taillés des temps préhistoriques, et dans la suite de ses travaux, il prépara une coupe des terrains dans le département de l'Indre, qui obtint une médaille à l'Exposition de 1878.

La littérature n'y perdait rien. En 1863, il donna à la *Revue des Deux-Mondes* un roman étrange, *Callirhoé*, qui produisit une sensation profonde. Le trait distinctif de cette personnalité est une rare faculté d'assimilation ; ce qui explique les succès d'acteur de Maurice Sand sur le théâtre de Nohant. Lorsqu'il étudiait une époque quelconque, l'époque s'emparait de lui, le pénétrait jusqu'aux moelles avec une singulière puissance ; par une sorte d'intuition que possèdent seuls ceux qui ont assis leur fantaisie sur les bases solides de la science, il reconstituait ce qu'il ignorait encore, donnant ainsi à l'ensemble de sa vision une exactitude qui devenait de la

réalité. Cela n'eût pas suffi, s'il n'eût eu en même temps les moyens de le rendre, de le faire comprendre aux autres comme il le comprenait lui-même; ces moyens, il les possédait à un degré extraordinaire, peut-être par la grande sincérité du style, par la simplicité de l'enveloppe qui revêtait sa pensée. Ce n'était pas d'ailleurs en littérature seulement qu'il possédait ce don : Maurice avait envoyé au Salon de 1861 des aquarelles, véritables reconstitutions du monde antique grec et romain, vu non plus à travers la tradition poncive, mais tel qu'avaient dû le contempler les hommes de ce temps-là. On parla beaucoup de ces aquarelles, mais l'esprit curieux de Maurice ne se tenait point pour satisfait. *Callirhoé* exprima sous une forme plus large et plus souple ce besoin de faire revivre les époques disparues, les sociétés évanouies. Le goût du fantastique, inné chez l'artiste, s'y donnait carrière, avec un mélange de réalité surprenante, si bien que le lecteur, en fermant le livre, ne savait plus s'il avait lu un roman ou fait un rêve.

Le succès fut très vif; si Maurice avait eu alors un autre roman prêt à paraître, nul doute que la réputation du romancier n'eût été consacrée d'une manière éclatante. Le livre était prêt ou peu s'en faut; malheureusement, il rencontra des difficultés au sujet de la publication. C'était *Raoul de La Chastre*, que la *Revue des Deux-Mondes* refusa sous couleur d'immoralité et qui ne parut qu'en 1865.

Raoul de La Chastre immoral! Depuis 1865 les temps ont singulièrement changé; ce qui eût alors bien certainement fait froncer le sourcil aux lecteurs de la *Revue des Deux-Mondes* passerait aujourd'hui sans soulever la moindre objection; depuis lors nous en avons vu bien d'autres! Ce qui avait choqué, sans doute, était l'accent de réalité, la brutalité voulue des situations qui peignaient avec fidélité une époque violente et voluptueuse. Assurément les personnages de *Raoul de La Chastre* ne ressemblaient point à ceux des *Huguenots*, de M. Scribe : ils étaient trop vrais. Aujourd'hui leur sincérité serait un gage de succès pour cette œuvre d'une intensité de vie surprenante et d'un intérêt qui ne faiblit pas un instant.

Miss Mary parut en 1867 dans la *Revue des Deux-Mondes*. C'était une étude très fine, un peu romanesque, de la jeune fille américaine de cette époque. Là aussi les temps ont changé, et les jeunes filles américaines ne sont plus guère exposées à aucun danger, dont elles ne

sachent à merveille se défendre elles-mêmes; actuellement, ce serait plutôt les hommes... mais passons. La même année, parut le *Coq aux cheveux d'or*, évocation des temps préhistoriques, brillante et sanglante, où les silex taillés avaient joué un rôle inconscient, où la fantaisie atteignait parfois les hauteurs du lyrisme.

En 1870 parurent *Mademoiselle Azote*, roman scientifique, et *André Beauvray;* en 1871, *Mademoiselle de Cérignan.* Ce dernier volume est une étude curieuse des hommes de la campagne d'Égypte. Cette autobiographie d'un garçon bien élevé, devenu troupier, porte véritablement l'empreinte des mœurs et de l'éducation de cette époque : rien n'y détonne, rien n'y trahit une main plus moderne; les mots et les pensées sont bien ce que devaient dire et penser ces soldats d'aventures, si différents de ce que nous pouvons avoir connu.

L'Augusta, qui parut en 1872, évoque les aspects d'un autre âge. C'est la Gaule romaine, pacifiée, enrichie, avec une échappée sur les splendeurs du Bas-Empire, tout cela si délicatement touché, d'une sincérité si vivante qu'on se prend, après la lecture, à se rappeler le latin des poètes qui charmèrent — ou ennuyèrent — notre jeunesse studieuse. Le style lui-même, dans ses molles flexions, a repris les souplesses de la latinité, et là encore il semble, en terminant le livre, qu'on se soit laissé bercer par un songe.

Depuis lors, Maurice Sand s'occupa d'agriculture, et comme il ne sait rien faire à moitié, sa nouvelle passion lui prit le plus clair de son temps. Comices agricoles, expositions locales, concours, dont il était inévitablement le pivot, l'absorbèrent au point de lui faire négliger la littérature. Il collectionne toujours, cependant : qui a collectionné collectionnera; les pierres qui servaient à ses études, les papillons dont il possède les cadres les plus merveilleux et les plus complets, les costumes militaires, les boutons de toute espèce, dont il a réuni une collection prodigieusement riche, et dont il nous donnera quelque jour l'histoire, tous ces instruments de la science ou de la curiosité se sont amassés à Nohant, où ils occupent les rares loisirs de l'agriculteur. En 1886, il fit paraître un roman parisien : *La Fille du singe*, où sa tendresse pour les aventures s'est mariée d'une façon amusante avec les données scientifiques modernes, tout en satisfaisant son goût pour la mystification.

La somme de labeur que représente cette vie est très considérable comme on le voit. Peu de littérateurs ont autant travaillé, bien qu'il ne soit pas difficile de produire davantage. Au siècle dernier, un homme comme celui-là, avec son esprit chercheur, encyclopédique, se fût fait une place d'honneur parmi les plus célèbres. Qu'a-t-il manqué à Maurice Sand pour obtenir cette place à notre époque ? Il lui a manqué de savoir se cantonner dans une spécialité, en bannissant de son esprit tout ce qui pourrait l'en détourner; il lui a manqué l'habileté qui sait profiter des moindres circonstances pour se mettre en lumière; peut-être le grain de jactance, qui attire à propos l'attention du critique ou du journaliste. Bref, ce qui lui a manqué pour conquérir près du grand public la renommée dont il jouit parmi les délicats, c'est précisément ce qui fait la dignité de sa vie, la fierté de son caractère, et le charme de son amitié, qui n'eut jamais rien de banal.

Si quelqu'un de ceux qui ont le temps de lire — heureux mortels ! — veut se donner le plaisir très fin de pénétrer une personnalité originale, de reconstituer à son tour un être à travers un livre, qu'il ouvre un des romans de Maurice Sand, *Callirhoé*, *Raoul de La Chastre*, l'*Augusta* ou tout autre; qu'il lise lentement, non pour l'histoire elle-même, mais pour le plaisir de la lecture. Peu à peu, entre les pages, il verra se dresser la figure de l'auteur : sobre, fière et sincère, sincère par-dessus tout. La sincérité, la conscience, vertus qui se démodent, et dont on ne peut pas plus se passer en littérature qu'ailleurs, pour peu qu'on soit soucieux d'autre chose que de l'heure présente! Si ce lecteur est un érudit, qu'il feuillette *Masques et Bouffons ;* si c'est un savant, qu'il ouvre au hasard le *Monde des Papillons*, et, bientôt, oubliant ses préoccupations, il restera attaché au livre, allant jusqu'au bout, revenant, cherchant un passage qui l'a frappé... frappé parce que derrière l'érudit, le savant ou le romancier, il aura trouvé Maurice Sand, c'est-à-dire un artiste dans le vrai sens du mot, une âme droite, qui a beaucoup pensé... un homme enfin.

HENRY GRÉVILLE.

Paris, 11 février 1889.



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

FRÉDÉRIC BUON



E matin, 26 novembre 1888, enterrement de Frédéric Buon.

O ingrate engeance humaine! où est l'homme en France qui ait obligé plus d'artistes dans leurs menus intérêts de chaque jour, qui se soit montré plus constamment, — comment dirai-je? — leur frère de charité? Et combien assistaient tout à l'heure, dans la pauvre église de N.-D. de Plaisance, à son service funèbre? Pas un par pure amitié, ou du moins pas un notable, — deux par devoir : Bailly comme président de la Société des artistes français, Bouguereau comme président de l'Association Taylor. Puis Vigneron, commissaire des Salons annuels, où Buon le précéda durant trente années; une demi-douzaine de gardiens des Champs-Élysées; une vingtaine de voisins; à droite son fils; à gauche, derrière ses deux filles navrées, le groupe de leurs jeunes élèves; — et voilà tout. — On me dit qu'à ses derniers moments, Buon a recommandé à sa pauvre femme de « ne déranger personne ». Cela ressemble bien en effet à son humeur, ennemie du bruit inutile et banal; mais comment, depuis tant de semaines qu'il était enfermé chez lui par un mal si grave, une pneumonie entée sur une affection du cœur, les artistes ne se sont-ils pas mieux inquiétés de son absence?

Entre les habitants de la grand'ville, personne ne fut jamais moins de Paris

(1) Voir *L'Artiste* de 1883 à 1888 *passim.*

ni plus de sa province, et depuis plus de quarante ans qu'il avait quitté son pays du Maine, il n'était pas plus parisien que le premier jour. Cela se reconnaissait à sa mine, à sa mise, à son accent, à sa démarche. Sa tête austère et chagrine, pâle et rasée, ses yeux enfoncés et point caressants, étaient d'un révolutionnaire de l'ancien temps ; sa tenue n'avait rien d'un élégant mondain, mais d'un homme de loi de province qui aurait sucé avec le lait l'horreur des tyrans et la haine des courtisans. M. de Nieuwerkerke, un royaliste, garda longtemps contre Buon une prévention instinctive, parfois cruelle et injuste, la prévention du blanc contre le bleu, du chien contre le chat. Il est certain que Nieuwerkerke avait pressenti juste et que d'apparence, et par ses habitudes et par son éducation, et du fond du cœur, Buon était un bleu, un vrai bleu du Bas-Maine. La faute n'en était pas à lui ; dans notre siècle trop divisé, chacun, le plus souvent, chasse selon sa race ; et la famille Buon était de celles qui fournissaient de longue date leurs plus actifs et plus influents électeurs aux députés opposants de la Sarthe : Trouvé-Chauvel, Elias Regnault, Hauréau, Ledru-Rollin. Par cette porte, sans doute, il était entré dans les bureaux du ministère de la Guerre, jusqu'au jour où il fut attaché, en 1849, à l'exposition des Beaux-Arts, dans le palais des Tuileries.

Derrière cette enveloppe sévère, quelle nature profondément humaine, et juste, et compatissante, et simple, et accommodante, naïve quoique avec la finesse paysanne, et probe et (comment dire ?) vertueuse à l'ancienne mode, ne trouvait-on pas en lui, dès qu'on l'avait pratiqué ! Je ne me sais pas d'amis qui n'aient été les siens. M. de Nieuwerkerke lui-même avait reconnu à la longue les qualités droites et solides de cet admirable employé, si bien qu'en 1867, au moment où je quittais, pour quelques jours, le service de l'exposition, par suite de ma querelle avec Tournois, le surintendant ne chercha pas ailleurs un autre lieutenant pour me remplacer ; — et Nieuwerkerke eût bien ri de sa propre défiance si plus tard, après la Commune, rencontrant Buon, soit chez A. Arago, soit dans le cabinet de Tauzia, il eût entendu la confession politique nouvelle de celui qui jadis n'admettait d'autre littérature que celle de Jean-Jacques, — car il était capable de déclamer par cœur, l'*Emile*, et le *Vicaire savoyard*, et le *Contrat social*, — et, conséquent en cela avec lui-même, ne proclamait de plus généreuse et de plus puissante et de plus pratique éloquence que celle de Jules Favre et de Delescluze. La Commune, en un jour, avait fait le miracle de souffler sur tout cela : devant les ruines accumulées par ces esprits maudits et leurs idées fatales, le profondément honnête homme qu'était Buon, et tout d'une pièce dans ses systèmes, s'était pris d'une haine implacable, — il ne détestait pas à demi, — pour les révolutions et les révolutionnaires ; il s'était réveillé le plus enragé des réactionnaires politiques et religieux. En quoi il était mieux dans sa vraie nature, qui était fort hiérarchique, ordonnée, même absolue ; point

tant partisan des nouveautés, que j'avais souvent peine à lui faire admettre, bien que celles de notre commun service ne fussent certes pas des plus audacieuses ni des plus subversives.

Mais quel ferme, et net, et clair, et précieux lieutenant c'était que ce Buon! En janvier 1852, M. de Nieuwerkerke m'avait confié le département des expositions annuelles. Le directeur général me donnait là le titre de la charge; en réalité ce fut Buon qui, du jour au lendemain, m'en apporta la clef. Le matin même de mon entrée en fonction, il était venu chez moi, quai Conti, se mettre à ma disposition; en quelques heures je fus au courant des rouages, personnel et matériel, qui avaient, sous les ordres de Séchan, servi aux Salons de 1849 et 50-51. Je n'étais point tout à fait un novice, puisqu'au Louvre déjà j'avais pris part aux travaux des Salons de 47 et 48. Mais une chose est la besogne du soldat, autre chose la responsabilité du capitaine, et il me fallait connaître les instruments que j'avais en main. Ce fut vite fait avec l'expérience acquise par Buon aux Tuileries et au Palais-Royal. Je renforçai par Clément de Ris et Darcel, les points faibles du haut personnel (placement et catalogue); je remis à Buon lui-même la gestion du matériel et du gardiennage; et sans faire tort aux anciens employés, bridant seulement avec douceur les gênants, — grâce à la bonne confiance de M. de Nieuwerkerke et à l'activité très débrouillarde de l'architecte Chabrol, tout alla à merveille. — Les années qui suivirent, — surtout quand vinrent les accablantes expositions universelles de 1855 et 67, — ne firent que développer le besoin que j'avais de Buon, et multiplier les services qu'il rendait à l'administration et à ce monde des artistes, lesquels s'étaient, avec justice, attachés à sa bonhomie d'un abord toujours facile, complaisante aux petits pour le moins autant qu'aux grands, serviable sans façon, et d'humeur point si triste, malgré son aspect parfois grave et maladif.

Lui-même se sentait porté de préférence, par sympathie d'instinct campagnard, vers les paysagistes, c'est-à-dire vers les cœurs simples et les amoureux de la nature : Coignard (nous allions, à travers la forêt de Fontainebleau, visiter ensemble à Marlotte, la maison rustique et les étables où il élevait ses modèles, ses vaches, son âne, ses moutons et ses poules), Desjobert, Alex. Couder, Français, Busson, Thiollet, Hanoteau et Harpignies, dont son plus grand bonheur était d'attiser à tout propos les amusantes et inoffensives rivalités, — son protégé si bon enfant, Philippe, le pensionnaire de Melun, Berthon le peintre d'Auvergne, — les deux Alsaciens, d'humeur si différente, qu'il rencontrait chez les Braquenié, le protestant et mélancolique Vetter, et le fin et joyeux Jundt, inimitable quand il se grimait tour à tour en Napoléon III et en Victor-Emmanuel, et qui devait mourir de mort si brusque et si violente. Mais le meilleur du cœur de Buon était pour ses compatriotes du Maine. Bien qu'il eût étudié au collège d'Angers, c'est son vrai pays, Le Mans, le vert bocage du

Maine qui étaient demeurés sa passion et vers lesquels il retournait toujours. Nos amitiés de province ont, semble-t-il, un épiderme moral plus pur et plus velouté; il est resté, dirait-on, autour de leur souvenir, comme une fleur de printemps. Dès qu'il apprenait que son compère Dugasseau, le conservateur du musée du Mans, l'un des conservateurs le plus insoucieux de France, Dugasseau le fainéant, mettant si rarement à profit l'enseignement qu'il avait pris jadis dans l'atelier de M. Ingres, et sachant si peu, avec tout l'esprit naturel qu'il avait, se faire honneur de sa fonction, quand Dugasseau devait venir à Paris pour y porter l'un de ses tableaux à l'exposition, ou simplement pour flaner au Salon, c'était fête pour Buon. Et quelle sollicitude n'avait-il pas pour l'admission et le bon placement dans nos galeries des scènes vendéennes de Lucien de Latouche et les modestes tableautins de sa gracieuse fille, — et pour les tableaux de chasse et de vie aristocratique de Clermont-Galerande; et les paysages de Mme Cuirblanc, et les fleurs de Mme Hortensius Saint-Albin. Je ne crois pas faire injure à sa mémoire en pensant que la naissance de L. Coignard à Mayenne, et les peintures de Desjobert aux bords de la Sarthe et dans les environs de La Flèche ne furent pas pour rien dans l'affection fraternelle qu'avait conçue Buon pour ces deux très habiles peintres que je nommais tout à l'heure. Il n'est pas, durant vingt ans, un maire de la ville du Mans qui, connaissant, par tradition, le côté sans résistance de Buon, son amour tendre pour sa ville et sa province, ne se soit cru en droit de venir le solliciter en faveur du musée du Mans; pas un tableau ancien ou nouveau qui ait pris le chemin de ce musée sans la chaude entremise de ce fidèle et toujours attentif patriote; à coup sûr, le Maine perd en lui le plus dévoué de ses enfants. — J'ai dit qu'il était né bleu; il avait toujours gardé une certaine piété pour les antiques habitudes villageoises; il adorait les vieux mobiliers et étoffes et ustensiles et vaisselles de nos chaumières de l'Ouest, et Dieu sait combien de fois il est revenu à la charge, pour que j'organisasse à Paris un musée de costumes et de meubles des anciennes provinces de France. J'en émis bien l'idée à Paris, de ce musée ethnographique de nos provinces, l'idée fixe de Buon, lors de la distribution des récompenses à l'Union centrale des arts en 1876, et je proposais d'en décorer quelques salles du palais de Saint-Germain; mais Buon ne se rendait pas compte de l'inerte résistance administrative qui rend plus difficile à un directeur des Beaux-Arts de rassembler en un coin de château royal, les costumes, les coiffures, les vestes, jupes et fichus, les rouets et les écuelles de Bretagne, de Basse-Normandie, d'Auvergne et des Pyrénées, que de réunir en une aile du Trocadéro, par le zèle de quelques voyageurs, l.s vêtements, armes, meubles familiers des nations les plus extravagantes, en un mot, tout ce qui pourrait suffire pour écrire l'histoire complète des coutumes et des mœurs, depuis le Groënland jusqu'aux sauvages de l'Océanie.

Buon d'ailleurs n'était point difficile sur la qualité d'art des objets dont il rêvait la collection. La religion qu'il garda si longtemps pour les idées systématiques de Jean-Jacques, le portait, même en art, vers la préférence de l'utile, et dans un tableau ce qu'il observait avant tout, c'était l'élévation et la noblesse du sujet. Les sujets vicieux ou crapuleux, trop fréquents dans nos expositions, lui faisaient horreur; son puritanisme naturel, frotté des préceptes de Rousseau et de Diderot (souvenez-vous des préoccupations éternelles de Diderot à l'endroit des sujets en peinture), reparaissait là dans toute son énergie. Il n'admettait pas que l'État, appelant à cette fête annuelle toutes les familles françaises, leur offrît un spectacle capable d'offenser les regards des enfants et la pudeur des femmes; il était de ces Spartiates convaincus que l'art doit servir tout d'abord à l'éducation du peuple et à l'exaltation des cœurs.

On a pu voir, en retrouvant son nom à mainte page de ces *Souvenirs*, ce qu'avait été Buon dans le service des expositions. Sauf une certaine vague direction supérieure et d'ensemble, que je me réservais sur la gestion des Salons, reliés, par mon intermédiaire, aux ordres décisifs du directeur général des Musées, devenu bientôt surintendant, sauf mes relations administratives avec les jurys des artistes, et mon inspection incessante et sans morgue du placement dont je prenais ma part personnelle, Buon était tout dans la maison : exactitude, bon choix, discipline des gardiens; préparation des budgets du Salon, des traités avec les fournisseurs et imprimeurs, surveillance de l'enregistrement des ouvrages déposés par les artistes et apprêts des travaux du jury dans leurs relations avec le catalogue; répartition des cartes aux exposants, à la presse et à tous les ayants droit; relevés sur registres des réclamations des peintres et sculpteurs contre les placements fâcheux; le coup d'épaule, lui aussi, à l'arrangement des galeries; — il était tout, vous dis-je, et sans bruit il suffisait à tout; homme d'ordre par excellence, comptable strict, éloigné de toute avidité exagérée de traitement et de titres par l'extrême simplicité de ses habitudes de famille; sans parler des doléances souvent désespérées de tous les artistes sur les refus des jurys, sur les prétendues injustices des récompenses, sur les acquisitions; il était le maître Jacques de ces solennités annuelles; il était surtout, et beaucoup plus que moi, le grand confident des misères et des vanités des pauvres déshérités. Et il fut cela pendant trente ans, jusqu'en 1869 avec moi; de 72 à 79 comme mon successeur. Sa croix et son titre d'inspecteur des Beaux-Arts, il les avait bien gagnés. Mais voilà que sur un beau caprice de M. Turquet, enchanté de complaire à de tortueuses intrigues qui voulaient faire vide une place aux bureaux de la rue de Valois, et qui guettaient depuis deux ans l'heure possible de la retraite pour cet admirable serviteur, encore plein de vigueur et dont l'expérience pouvait lui être si utile, à lui Turquet, dans la passe difficile que traversait alors sa direction en lutte aiguë avec les artistes,

Buon fut congédié brusquement de son poste, et déporté à l'Ile des Cygnes, où il eut la garde du dépôt des marbres. J'ai dit, à propos de l'histoire de l'association des artistes français, la réponse tartufienne qu'en plein Parlement, fit Turquet à l'interpellation de Robert Mitchel, où le nom de Buon se trouva incidemment mêlé. « Si M. Buon, commissaire délégué aux expositions, était mis à la retraite, c'était pour assurer à sa vieillesse et à sa famille un abri plus tranquille dans ce dépôt des marbres .»

Encore ne voulut-on pas l'endurer là, tant la soif des places à créer sévissait dans cette malheureuse administration des Beaux-Arts, et Buon dut céder son dernier gîte au représentant d'une revue d'art dont on se flattait à tort de s'assurer l'appui plus indépendant. Ils ne se tinrent tout de bon pour satisfaits qu'à l'heure où ils eurent biffé définitivement le nom de Buon du registre de leur personnel. Mais lui, pour remplir utilement le vide de ses journées de choses intéressant son ancienne clientèle de peintres, de sculpteurs et de graveurs vivants, se laissa mêler aux comités de l'association des artistes, l'association Taylor, dont tous les membres le connaissaient pour avoir été ses obligés, et se retrouvait ainsi dans un monde qui était le sien, et où ses renseignements sur les vraies misères méritaient tout crédit, et il ne s'épargnait pas pour écarter de cette œuvre utile les ambitieux intrus qui, même là dans ces groupes de bonnes gens charitables, ne rougissent pas de chercher un escabeau pour hausser leur influence. C'est là, dans cette vieille association Taylor, dont la présidence était si heureusement échue à Bouguereau,— que sut mettre la main sur Buon la nouvelle société, celle de fraîche création, la société des artistes français, le jour où elle s'avisa de vouloir faire aussi, dans ses superbes bénéfices, la part des pauvres, la part des confrères maltraités par le destin dans la lutte si rude et inégale de tant de peintres et de statuaires contre la malechance des commandes et les hasards de la renommée. Buon rentrait là de plein pied sur son ancien terrain, dans sa maison d'habitude depuis trente ans, quoique avec des attributions particulièrement circonscrites et délicates, puisque cette société n'était autre, sous un nom nouveau, que l'administration, devenue libre par l'insurrection des artistes contre Turquet, de ces expositions annuelles au service desquelles il avait dépensé sa vie. Là encore il se retrouvait l'homme de la charité, l'homme des secours discrets à la détresse cachée et honteuse d'elle-même, et qu'il avait à découvrir et à consoler dans les froides mansardes. A cette noble mission il fut fidèle jusqu'à la mort, puisque c'est en la remplissant avec une imprudence interdite à notre âge, qu'il gagna, sur l'impériale d'un tramway, le refroidissement qui devait l'emporter en quelques semaines. — Que tous ses amis soient fiers, autant que je le suis, de la vie toute de simplicité et de bienfaisance sans effort, de cet honnête Buon. Elle doit peser, aux yeux de Dieu et des hommes, autant que les carrières les plus brillantes, vouées aux œuvres les

plus applaudies de l'art et de l'intelligence. Si vous êtes, comme moi, féru du vrai sentiment de l'égalité humaine dans son essence supérieure, vous tiendrez la généreuse et tenace activité de Buon pour équivalente aux ingéniosités créatrices de la plupart de ses protégés du pinceau et de l'ébauchoir; vous ne nierez pas qu'il fut, par la solidité de son caractère, la droiture de son bon sens, la fine observation de son esprit, supérieur à nombre des plus notables auxquels il avait affaire ; son avantage sur nous, c'est que dans les artistes il voyait avant tout des hommes et les pesait, estimait et servait en conséquence. Pour moi, je déclare qu'il a honoré grandement notre monde administratif des Beaux-Arts.

Dans ce monde administratif, mieux vaut, pour la morale, que les artistes vivent de nous que nous d'eux, et qu'ils demeurent nos obligés ; mieux vaut que notre réputation soit supérieure à notre fonction, le désintéressement et la bonne volonté étant tout notre porte-respect ; entre eux et nous, dans le partage des lots, qu'ils gardent la ceinture dorée, s'ils l'ont méritée par leurs talents, et nous la bonne renommée ; la bonne renommée, elle restera la richesse du pauvre Buon, la seule qu'il aura laissée à son fils et à ses filles.

Mais la plus régulière de nos occupations, pour Buon comme pour moi, ce fut, dix années durant, notre rencontre de chaque jour au Louvre dans le cabinet de Tauzia. J'ai dit longuement ce qu'était ce cabinet, les belles œuvres qui le traversaient l'une chassant l'autre, et y appelait les amateurs, mis en appétit d'en avoir l'avant-goût, et les braves gens de toute sorte qui fréquentaient là, auprès de cet homme vrai et sincère, et comme on y commentait au jour le jour et je puis dire à la gauloise, les événements éclos du matin, et de tous les mondes, du politique et du galant, avant tout naturellement ceux du monde des arts. Assis des premiers au coin du feu, Buon et moi, nous voyions défiler toute la procession des visiteurs, et notre venue là était tellement exacte, que si deux jours se passaient sans qu'on nous vît paraître, l'inquiétude amicale s'en mêlait et l'on venait s'assurer au logis s'il n'y avait point pour un manquement si grave raison de sérieuse maladie. Quand nous étions seuls, nous repassions nos historiettes passées ; nous déblatérions en philosophes et sans trop d'amertume contre les sottises et les impuissances du présent, et contre les causes ou les menaces des ennuis dont nous nous sentions entourés. Puis le coup de dent donné, nous revenions à bâtons rompus, vers les souvenirs de bon temps, et l'on en mettait les gros personnages sur la sellette. Je me suis souvent répété, à part moi, que ce Buon, s'il voulait l'écrire, comme il nous le parlait là, avec sa façon de conter bonhomme et narquoise, nous laisserait un dictionnaire bien amusant des petits et des grands artistes contemporains, et des collectionneurs et des critiques et écrivains d'art qui avaient passé par son cabinet au cours des expositions. Il avait la mémoire farcie d'une foule d'anecdotes plaisantes sur chacun d'eux et sur les tics de leurs personnes, et sur leurs jalousies récipro-

ques, et sur leurs prétentions vaniteuses, et sur leurs jugements ridicules et passionnés à propos des ouvrages les plus célèbres. Et le répertoire s'en pouvait d'autant mieux étendre que Buon et moi, nous nous étions faits par l'usage une mémoire spéciale, celle des places occupées aux divers Salons par les peintures et les sculptures, et que je me rappelle encore aujourd'hui le panneau et la hauteur où étaient suspendus, en 1847, premier Salon auquel j'ai pris part au Louvre, le premier tableau de Gérôme, le *Combat de coqs*, le premier tableau remarqué de J.-Fr. Millet, l'*Œdipe détaché de l'arbre*, et le cadre du premier dessin de Mazerolles, *la Vieille et les deux Servantes*, et dès 1840, les trente dessins à la plume de Penguilly Lharidon sur les scènes du *Roman comique*.

Dix ans, je le répète, nous avons vécu de la sorte dans cette étroite confidence quotidienne, comme on vivrait entre camarades de collège. Et nous n'avions pas assez des heures de bureau : il fut un temps où nous avions organisé, à dates fixes, avec Alfred Arago qui partageait notre amitié cordiale pour Buon et Clément de Ris, des dîners à cinq, des dîners pleins de rires, au cabaret du Père Tranquille, dans un coin du quartier des Halles. Avant de grimper l'escalier du petit salon, nous achetions nous-mêmes, sur l'étal, les coquillages singuliers chers à notre Bordelais, et lui-même s'assurait, auprès de sa bonne grosse fournisseuse d'habitude, de la qualité et de la fraîcheur de la marée. Ah ! Arago nous en racontait de drôles dans le cabinet du Père Tranquille ! Le président de la République lui-même n'eût pas été mieux servi.

Depuis deux ou trois années pourtant, nous étions de loin en loin inquiétés par certaines atteintes subies par la santé de Tauzia ; il n'était plus aussi sûr de sa vigueur qu'autrefois, et plus de deux ans avant sa fin nous avions été fort secoués par une crise terrible qui nous avait retenus, durant de longues semaines, auprès de son lit. Il se remettait cependant et nos appréhensions se relâchaient, et notre tous les jours du Louvre reprenait son ancien train. A l'ordinaire, Buon ne s'accordait, durant l'été, que d'assez courtes vacances pour s'échapper, selon les années, soit vers Honfleur, soit vers le Maine. Aussi, même dans la belle saison, Tauzia et lui continuaient-ils à se voir tous les jours, et dans sa lettre du 7 juillet, le premier me disait que Buon, la veille, « avait déjeuné avec lui, et n'allait pas trop mal. » Mais le 12, Tauzia était pris de ce refroidissement glacial qui allait l'emporter en moins d'une semaine, et Buon commençait auprès de lui, avec Bonnat et Ephrussi, cette veillée d'amis qui ne devaient consentir à partager leurs soins qu'avec le neveu et la nièce de notre pauvre camarade. Le 19, il m'annonçait « avec une grande tristesse, la fatale nouvelle : notre ami est mort. » Et le 23 juillet : « deux ou trois jours avant le moment fatal, nous espérions beaucoup, car d'après les personnes qui entouraient notre ami et même d'après l'avis du médecin, il se trouvait beaucoup mieux, mais toutes nos espérances se sont écroulées le lendemain... Il a eu tous les soins et toutes les

consolations possibles... J'ai appris la triste nouvelle à la plupart de ses amis, à M. Delarue, à M. de Lajarte, à M. de Réau, à Arago qui est désolé... Nous perdons tous deux beaucoup en lui, car son amitié était solide, et nous pouvions parler ensemble de toute une période d'hommes et de choses... Son souvenir ne nous quittera pas de sitôt... me voilà tout désorienté maintenant... » D'autres passages encore dans sa lettre du 1er août : « Je ne puis me consoler de la mort de notre ami. C'est par la comparaison que l'on sent mieux la supériorité de son esprit et de son caractère. Je le voyais tous les jours, et je l'ai soigné dans ses derniers moments (1)... Lui, vous et moi, nous nous comprenions, et nous pouvions dire tout ce qui nous passait par la tête ; nous avons perdu une partie de nous-mêmes... » Il disait vrai : une partie de nous-mêmes ; mauvais âge que le nôtre pour une pareille perte, celle d'une intimité de chaque jour. Certainement il en fut atteint plus qu'il ne le pensait, car, par cette rupture d'habitudes quotidiennes, où il se remontait en des souvenirs de son bon temps, sa santé dès longtemps ébranlée n'eut plus de réaction contre son humeur assez naturellement chagrine, et elle céda à la première imprudence. Quatre mois après la mort de notre Tauzia, huit jours après que, rentrant dans Paris, et étonné de son long silence, je l'avais trouvé dans son lit, bien toussaillant, mais non pas le visage trop défait, ni surtout, me semblait-il, hors de toute espérance de guérison prochaine, mon pauvre Buon mourait le 24 novembre, dans les bras de son excellente femme qui, jour et nuit, l'avait veillé deux mois durant. Il était l'aîné de ces trois demeurants d'un autre âge administratif des Beaux-Arts, qu'on appelait les trois anabaptistes ; il avait soixante-dix ans.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(1) Tauzia le pressentait d'avance, car, dans son testament écrit en 87, il avait assuré à Buon un souvenir de sa vieille et reconnaissante amitié. Il lui avait légué une charmante copiette par Bonington d'un jeune garçon de Fragonard ; comme à Bonnat sa petite Vierge florentine de M. de Beurnonville ; comme à M. de Réau un Tambour, aquarelle de Pils ; comme à Delarue les deux éléphants en bronze doré qui décoraient sa cheminée ; comme à Lajarte un petit meuble italien ; comme à A. Arago et à d'autres vieux amis, diverses poteries et chinoiseries ; comme à moi son Vasari.





LES MÉMORIAUX

D'ANTOINE DE SUCCA



E temps, les guerres, le vandalisme et l'ignorance ont fait disparaître la plupart des grands monuments funéraires dont le moyen âge et la Renaissance avaient confié l'exécution à d'habiles sculpteurs et statuaires. Ces destructions donnent un grand intérêt, pour l'histoire de l'art, aux collections de dessins dans lesquelles des artistes ont reproduit l'ensemble ou au moins les statues d'un certain nombre de sépultures offrant des personnages.

Le volume des *Mémoriaux* du dessinateur Antoine de Succa, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles, présente, sous ce rapport, une importance toute spéciale en ce qui concerne une partie des anciennes provinces des Pays-Bas. Comme aucune notice n'a été publiée sur ce recueil, nous avons cru devoir lui consacrer quelques pages dans lesquelles, après en avoir fait

connaître l'auteur, nous en ferons apprécier la valeur par une étude détaillée et par la reproduction de quelques parties des monuments qui se trouvaient à Lille.

I

La famille de Succa, originaire de Castel-Nuovo, près d'Asti en Piémont, était réputée noble dès la fin du xve siècle. Le mot *Succa* signifie en italien « courge, citrouille » : cette famille avait des armes parlantes, *un écu de gueules à la courge d'or*, *au chef d'argent* (1). L'un de ses membres, Antoine de Succa, vint s'établir à Bruxelles, en qualité de secrétaire de l'empereur Charles-Quint (2), et il y épousa Catherine Van Praet, issue d'une famille noble des Pays-Bas. Il eut, entre autres enfants, Ghislain, seigneur de Verbeck, qui prit pour femme Catherine de Microp, fille d'Othon, écuyer (3). C'est de ce dernier mariage qu'est né Antoine de Succa, l'auteur des *Mémoriaux*.

Antoine de Succa suivit, comme la plupart de ses ancêtres, la carrière des armes. Il fut d'abord gentilhomme du comte Pierre-Ernest de Mansfeld, gouverneur général des Pays-Bas jusqu'en 1594, et il entra ensuite dans les chevau-légers de la compagnie de don Philippe de Robles, membre de la famille des seigneurs d'Annapes. Il épousa Madeleine de Cocquiel, fille de Charles et de demoiselle Marie Gramaye (4) : ce mariage avait eu lieu au plus tard en 1600,

(1) L'écu était casqué d'argent taré des deux tiers à gauche, au cimier *un Maure habillé d'argent* (alias *de gueules*), ayant la tête bandée d'un cendal d'argent et tenant *une courge à la main dextre*. Cette description des armoiries de la famille de Succa est empruntée au *Recueil généalogique et héraldique des maisons nobles de la Flandre, Brabant, Hainaut, Artois, Namurois, Hollande et autres provinces des Pays-Bas*, par E. A. Hellin, chanoine et écolâtre de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, t. V, p. 533; manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, fonds Goethals, n° 750.

(2) Foppens, *Bibliotheca Belgica*. Bruxelles, 1739. 2 vol. in-4°, p. 92. Article *Antoine de Succa*.

(3) *Recueil généalogique* de Hellin, cité plus haut.

(4) Nous n'avons pu déterminer si cette Marie Gramaye appartenait à la famille de l'historien Gramaye, qui était historiographe des archiducs en même temps que Succa. Nous savons seulement, par les *Comptes de la recette générale des finances*, que Marie Gramaye reçut une pension des archiducs pendant plusieurs années (1600-1603).

puisqu'une mention de 1603 révèle que les deux époux avaient déjà perdu deux enfants morts en bas âge. En la même année 1603, le 23 juin, Antoine de Succa avait fait attester sa noblesse devant les échevins d'Anvers, ville dans laquelle il semble avoir fait sa résidence (1).

Dès l'année 1600, il fut attaché au service des archiducs Albert et Isabelle. Comme l'indique le manuscrit n° 7876 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ces archiducs avaient ordonné en date du 25 décembre 1600, par une lettre signée de M. le duc de Croy, que, dans les couvents des provinces des Pays-Bas soumises à leur domination, on dressât une sorte d'inventaire de tous les objets précieux (2). Ils avaient fait plus en ce qui concerne les anciens souverains : en 1600, ils avaient confié à Antoine de Succa, gentilhomme de leur maison, la mission spéciale d'aller dessiner sur place les monuments, tombeaux, statues, verrières, sceaux et armoiries qui rappelleraient ces anciens souverains, rois, ducs ou comtes et leurs familles. La nature de ces fonctions est exprimée dans l'épitaphe latine de Succa, où il est dit : *Serenissimis Alberto et Isabellæ a genealogiis principium* (3), et dans le français un peu barbare du Recueil généalogique de Hellin, où on lit : « Commis à la recherche des généalogies effigionnaires des princes (4). » Ces formules indiquent beaucoup mieux que l'expression *historiographe* les attributions d'Antoine de Succa. Où ce gentilhomme, officier dans les troupes du comte de Mansfeld et de Philippe de Robles, avait-il puisé les connaissances généalogiques et héraldiques et surtout le remarquable talent de dessinateur, le goût artistique, qui le firent choisir pour les fonctions dont nous venons de parler ? Rien ne nous permet de le déterminer, ni même de hasarder à ce sujet une idée, une conjecture. Nous nous contenterons de rappeler qu'il appartenait à une famille dans laquelle le goût des armes s'alliait à celui des choses de l'esprit. Si divers membres de cette famille se distinguèrent sur les champs de bataille en Italie et dans les Pays-Bas, il y en eut d'au-

(1) Hellin, *Recueil généalogique*.

(2) Bibliothèque de Bruxelles, Ms. n° 7876.

(3) Épitaphe publiée par Mgr Hautcœur, dans l'*Histoire de l'abbaye de Flines*. Paris, Dumoulin, 1874, in-8°, p. 414.

(4) Hellin, *Recueil généalogique*, cité plus haut.

tres qui furent des jurisconsultes de talent comme Charles et Benoît, des écrivains et professeurs comme le Jésuite Antoine, et des musiciens comme Marie (1).

Pour remplir la mission qui lui était confiée, Antoine de Succa voyagea, ainsi que nous l'établirons en étudiant ses *Mémoriaux,* de ville en ville, de collégiale en collégiale, d'abbaye en abbaye. Son titre officiel et le mandat dont il était muni lui ouvraient l'entrée de toutes les collections, de toutes les églises : il traçait parfois une simple esquisse des monuments qu'il y trouvait et parfois un dessin soigné, à la plume, à l'encre de Chine ou au lavis; le plus souvent il se contentait de dessiner les statues, en indiquant, par des renvois, la couleur des cheveux et des vêtements; quelquefois il traçait l'ensemble du monument funéraire. Dans la reproduction des tombeaux, il lui est arrivé de donner un caractère Renaissance à des motifs de style ogival; mais en général Succa a évidemment recherché l'exactitude, surtout en ce qui concerne les armoiries, les costumes et les traits des personnages. Et comme le plus souvent les figures des statues du xve et du xvie siècle avaient été exécutées d'après nature, et les costumes d'après ceux des contemporains de l'artiste, il s'ensuit que l'on y trouve des portraits d'un grand nombre de personnes appartenant aux familles qui ont régné sur la Flandre et de curieux rensei-



Charles-Quint, dessin d'Antoine de Succa d'après un ducat de Hongrie.

(1) Foppens, *Bibliotheca Belgica*, p. 92 et 845.

gnements. L'exécution dénote une main facile et sûre, large et fine. Il y a de simples croquis qui révèlent la main d'un véritable artiste. Tout a été fait sur place, en présence des monuments : les attestations des abbés et des chanoines, dans les églises et les cloîtres desquels ont été pris les dessins, le prouvent expressément.

Antoine de Succa exerçait encore ses fonctions de dessinateur des monuments et statues consacrés à la mémoire des princes, lorsqu'il mourut en date du 8 septembre 1620; sa femme vécut jusqu'en 1646. Ces dates sont indiquées sur une pierre sépulcrale qui se trouve derrière la chaire de l'église Saint-André, à Anvers (1).

II

Les *Mémoriaux* se composaient probablement d'au moins trois volumes petit in-folio : en effet, le seul volume aujourd'hui conservé porte sur le dos la mention : *Tome III*. Ce volume a pour titre : *Curiosités historiques et généalogiques des rois, des princes ;* mais sur les divers cahiers formant ce tome troisième, et consacrés chacun à une église, à une abbaye, on lit de la main de Succa le titre : *Mémoriaux*. Les deux premiers volumes n'ont pu jusqu'aujourd'hui être retrouvés; le troisième a été acquis par la Bibliothèque royale de Bruxelles en date du 21 mars 1868, pour la somme de onze cents francs. Mgr Hautcœur, dans sa savante *Histoire de l'abbaye de Flines*, a fait connaître ce volume et décrit, avec des reproductions, tous les dessins de Succa qui concernent cette abbaye (2). M. le chanoine Dehaisnes, dans son excellente

(1) Mgr Hautcœur, *Histoire de l'abbaye de Flines*, p. 414. Voici le texte qui se trouve sur la pierre :

D.O.M.

Memoriæ Octavii de Succa, Antverpiensis, Castri novi in Sabaudia familia antiqua et nobili oriundi. Illi requiem precare. Obiit anno M° DC° V° OVI° *kal. sept.*

Anthonius de Succa optimo fratri mœrens P., qui ab A° M° DC°, *Serenissimis Alberto et Isabellæ a genealogiis principum, devixit die* VIII *septemb.* M° DC° XX°, *Superstite honestissima conjuge D. Magdalena de Cocquiel, quæ obiit* M° DC° XLVI°, *die* IV *novembris. Lucem apprecare interminabilem.*

(2) Mgr Hautcœur, *Histoire de l'abbaye de Flines*, citée plus haut.

Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut (1), et M. J.-M. Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais, dans sa « Mahaut d'Artois (2) », ont publié, d'après ce même recueil, le portrait de Mahaut et un ou deux autres dessins. En dehors de ces ouvrages, il n'existe sur les *Mémoriaux* de Succa que l'inventaire, encore inédit, rédigé lors de l'acquisition du volume, qui se trouve à la Bibliothèque royale de Bruxelles, inventaire que le savant conservateur des manuscrits de ce dépôt, M. Ruelens, a bien voulu mettre à notre disposition avec une gracieuse bienveillance, dont nous nous faisons un devoir de le remercier.



Baudoin V, comte de Flandre, dessin d'ANTOINE DE SUCCA, d'après une pierre tumulaire qui se trouvait dans la Collégiale de Saint-Pierre à Lille.

Le volume se divise en deux parties. La première, qui est de 106 feuillets, renferme l'œuvre de Succa; la seconde est composée de divers récits d'obsèques, de mariages, de guerres, de voyages, ainsi que de recueils d'inscriptions et d'anoblissements, œuvre d'un collectionneur qui n'a aucun rapport avec le travail de notre dessinateur.

Les cahiers qui forment les 106 feuillets de la première partie ont été réunis dans le volume,

(1) *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le* XVe *siècle,* par M. le chanoine Dehaisnes. Lille, L. Quarré, 1886, grand in-4°, avec 15 héliogravures et deux volumes de *Documents,* également grand in-4°.

(2) *Une petite-nièce de saint Louis, Mahaut,* comtesse d'*Artois et de Bour-*

sans ordre et parfois avec des interpolations. Nous allons en présenter une analyse en suivant l'ordre des dates auxquelles les dessins ont été recueillis : cela permettra d'accompagner Succa dans une partie de ses pérégrinations artistiques et de donner une idée plus exacte de ses travaux.

Vers la fin de l'année 1601, il est à l'abbaye de Flines, non loin de Douai, où il reproduit les personnages de quatorze sépultures différentes (1). Le 22 décembre de la même année, la prieure des Dominicaines du monastère de la Thieulloye, près Arras, lui fournit des documents, et il y fait lui-même le dessin à la plume de Mahaut d'Artois d'après une vieille peinture, deux autres dessins, l'un à la plume et l'autre au crayon, d'Othon, duc de Bourgogne, mari de Mahaut, et deux croquis au crayon, l'un de saint Louis et l'autre de Robert, comte d'Artois (2).

Le 4 janvier 1602, Succa reproduit à la plume quatre sceaux qui se trouvaient à la Chambre d'Artois à Arras : ceux de Robert, comte d'Artois ; de Philippe le Long, roi de France ; de la comtesse Mahaut et de Jeanne, fille du roi de France, duchesse de Bourgogne (1338) ; divers monuments de la même ville lui fournissent deux beaux croquis, au crayon, de Louis de Male et de Marguerite, sa femme ; deux autres croquis, aussi au crayon, de Marguerite, femme de Philippe le Hardi, et d'une autre princesse du nom de Marguerite ; un beau dessin au lavis, de Catherine, fille du roi de France et femme de Charles le Téméraire ; deux autres croquis à la plume, de Philippe le Long et de Jeanne de Bourgogne, et deux portraits, aussi à la plume, de Philippe d'Alsace, comte de Flandre, et d'Élisabeth de Vermandois (3). Le maître de l'hôpital de Saint-Jean en l'Estrée, dans la même ville d'Arras, atteste aussi, en janvier 1602, que Succa a dessiné deux effigies qui décoraient la porte d'entrée de cet hôpital ; et d'après les pierres tombales de l'abbaye

gogne (1302-1329). *Étude sur la vie privée, les arts et l'industrie en Artois et à Paris au commencement du* XIVe *siècle*. Paris, 1887, in-8°.

(1) Tous ces dessins ont été reproduits et décrits dans l'*Histoire de l'abbaye de Flines*, par Mgr Hautcœur. Dans le *Recueil de Succa*, ils occupent les feuillets 46 à 65.

(2) Ces dessins se trouvent dans le *Recueil*, du fol. 37 au fol. 43 v°.

(3) Tous ces dessins se trouvent dans le *Recueil de Succa*, du fol. 68 au fol. 70 v°.

Saint-Vaast en la même ville, il a reproduit deux figures en pied, dont le nom n'est pas indiqué, avec des dessins à la plume représentant Louis de Nevers, comte de Flandre, et Marguerite sa femme; Jean, roi de France; Marie, fille du roi de Bohême (1349); Jean, comte de Luxembourg; Charles, archiduc d'Autriche; et Marguerite, femme de Louis de Male (1). Quelques-uns de ces derniers dessins proviennent de la collection d'Alexandre Le Blanc, seigneur de Meurchin, baron de Bailleul-Sire-Bertoul, qui possédait l'une des plus riches bibliothèques de la contrée (2).

Succa se rend ensuite, en passant par Béthune et Aire, à Saint-Omer, dans l'église de Saint-Bertin, où il reste du 11 au 20 janvier, comme le constate une note de l'abbé Vaast Grenier (3). Du folio 93 au folio 100, les pages du Recueil sont couvertes de dessins exécutés d'après les tombeaux, les verrières et les peintures ou tapisseries de l'abbaye. Parmi ceux, malheureusement assez rares dans cette partie des Mémoriaux, sous lesquels se trouve un nom, nous signalons au folio 93 le monument funéraire de Pierronne de Wallon-Cappel, femme d'Eustache de Morcamp; au folio 96 le tombeau de Guillaume, comte de Flandre, et au folio 96 v° le portrait du comte Philippe d'Alsace, d'après une ancienne tapisserie. Au folio 94 se voient de nombreux personnages empruntés à une verrière, et au folio 95 v° un magnifique portrait de femme d'après une ancienne peinture.

Quelques semaines plus tard, le 7 février 1602, Succa, suivant l'attestation d'Antoine Le Petit, prieur des Chartreux de Gosnay, près Béthune, se trouvait en ce couvent, où il a reproduit les portraits de Pierre de Bailleul, maréchal de Flandre, et de Jeanne de Kerke, sa femme, avec d'autres effigies et épitaphes (4). De là, il partit pour Lille; en date du 12 février 1682, il y dessinait des monuments que bientôt nous décrirons plus longuement.

La même année 1602, le 15 juin, Succa releva à Louvain et dans les environs le portrait de Guillaume de Croy, premier marquis d'Aerschot, ceux d'un grand nombre de ducs de Brabant ou de per-

(1) *Recueil de Succa*, fol. 71 à 74 v°.

(2) *Ibid.*, p. 74, et Le Glay, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de la ville de Lille*, p. XVI.

(3) *Recueil de Succa*, fol. 93.

(4) *Ibid.*, f°s 89 à 93.

sonnages de leur famille, avec la magnifique figure, à la plume, de Thomas Morus (1).

Les autres cahiers, faisant partie du Recueil, ont été formés en d'autres années. Le 7 décembre 1607, à Tournai, au chapitre de Notre-Dame, dans le logis du chancelier Denis de Villers, furent dessinés à la plume et au crayon plusieurs portraits dont quelques-uns sont d'une remarquable exécution : ce sont ceux de Michelle de France, femme de Philippe le Bon; de Jean IV, duc de Brabant; de Philippe, fils d'Antoine, duc de Brabant; de Jacqueline de Bavière; d'Antoine de Bourgogne; de Charles-Quint et d'Élisabeth de Portugal, troisième femme de Philippe le Bon (2).

En 1608, l'église Saint-Michel d'Anvers fournit à Succa un dessin à la plume de Marie, reine de Portugal, fille de Philippe, roi d'Espagne, et les sceaux de dix souverains des Pays-Bas (3). Nous voyons enfin le même artiste, en 1615, reproduire d'après les monuments de Saint-Donatien de Bruges, au lavis, à la plume et au crayon, les portraits de Thierry d'Alsace, comte de Flandre, et d'Isabelle d'Anjou, sa femme; de Philippe d'Alsace, son fils; de Wenceslas de Bohême, duc de Brabant; de Jeanne, duchesse de Brabant; de Guillaume de Brabant, fils d'Antoine; de Charles le Bon, comte de Flandre; et les tombeaux de Louis de Crécy, de Marguerite, fille de Philippe, de Marguerite d'Alsace (4), de Jeanne de Constantinople, de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, sa femme, avec celui de leur fille Marie de Bourgogne (5).

(1) *Recueil de Succa*, f°s 101 à 106.

(2) *Ibid.*, f°s 7 à 10.

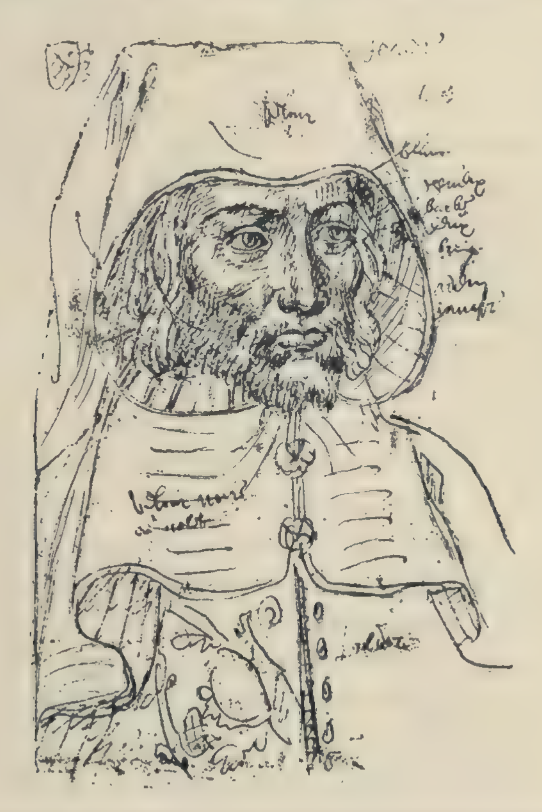
(3) *Ibid.*, f°s 29 à 35.

(4) Le curieux tombeau de Marguerite d'Alsace a été reproduit par M. le chanoine Dehaisnes, dans son *Histoire de l'Art* (p. 382). Ce tombeau est bien de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle, comme l'a dit M. Dehaisnes. M. Hymans, conservateur du Cabinet des estampes à Bruxelles, l'a établi, malgré les assertions contraires d'autres critiques.

(5) Ces dessins se trouvent dans le *Recueil de Succa*, du folio 1 à 6, et du folio 11 à 27. Une note que nous devons à l'obligeance de M. Ruelens, le savant conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles, porte à croire que l'on avait aussi fait un recueil de portraits de la maison d'Autriche. Voici cette note : « Dans une lettre datée de Bruxelles, 28 mai 1610, Wenceslas Coberger, architecte des archiducs, écrit à Jacques de Bie, graveur au service de Charles de Croy, duc d'Aerschot (en flamand) : « Faites-moi la grâce de

III

A la suite de cette nomenclature, qui présente une idée d'ensemble de ce qui se trouve dans le *Recueil* de Succa et du grand nombre de princes et de princesses dont il reproduit les statues ou les monu-



Louis de Nevers, comte de Flandre, dessin d'Antoine de Succa.

ments funéraires, nous allons, comme nous l'avons dit, étudier d'une manière plus complète, plus détaillée, les pages consacrées aux monuments qui se trouvaient à Lille.

« saluer de ma part Son Excellence et (de lui dire) que lundi je ferai commen-
« cer les figures de la case de Austrice, car elles sont mises en ordre à présent
« dans la garde-robe de son Altesse. » — Texte : « *Ut sal my gratie doen Syn*
« *Excelentie te saluteren ende dat ick een maendach die conterfeytsels sal doen*
« *beginnen van de Austrice wantse nu in in orden geset Syn in de guerde-robe*
« *van Syn Hoocheyt.* » Il s'agit peut-être de la gravure de portraits recueillis par A. de Succa.

Jacques du Bosquiel, seigneur des Planques, membre d'une ancienne famille bourgeoise récemment anoblie, possédait dans son logis plusieurs remarquables portraits des souverains des Pays-Bas. Antoine de Succa dessina chez lui, le 12 février 1602, quatre de ces portraits, qu'il exécuta avec beaucoup de finesse. Le premier est celui de Louis de Nevers, comte de Flandre, type sévère et énergique, portant un barbe et de longs cheveux d'une teinte brune, la tête couverte d'un large bonnet de velours blanc dont les extrémités retombent sur le cou, et vêtu d'une robe de brocart d'or avec un surtout de velours noir sur les épaules. Le second est celui de Marguerite, femme de Louis de Nevers, dont la figure froide et fière est encadrée de cheveux nattés recouverts en partie par un voile épais, et qui porte un manteau au-dessus de sa robe en drap d'or, avec la guimpe des veuves par laquelle sont enveloppés le col et le menton. Le troisième et le quatrième portrait sont ceux de Jean, roi de France, et de sa femme, Bonne de Luxembourg. La figure du Roi est fine, les cheveux, qui sont bruns comme les yeux, retombent sur les épaules, la tête est recouverte d'un haut bonnet en velours rouge bordé de blanc. La Reine, dont la physionomie est aussi très fine, porte les cheveux relevés en grosses nattes au-dessus des oreilles, et son front est orné de l'un de ces riches chapeaux d'orfèvrerie si souvent mentionnés dans les documents du quatorzième siècle. Ces dessins se trouvent sur le folio 76 recto; et des costumes analogues se voient sur le verso du même feuillet, où sont les portraits de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, et d'Élisabeth, sa femme, avec deux autres portraits de princesses.

Ce qu'il y a de plus important pour l'histoire de l'art, dans les dessins de Succa, relatifs à Lille, c'est la reproduction, certifiée exacte par un chanoine de la collégiale de Saint-Pierre à Lille, de deux tombeaux qui se trouvaient dans cette collégiale, ceux des comtes de Flandre, Bauduin V et Louis de Male.

Au sujet du premier de ces tombeaux, nous nous contenterons de dire que la statue de Bauduin V, qui est un dessin à l'encre de Chine exécuté avec un très grand fini, a été, ainsi que l'épitaphe, décrite par M. le chanoine Deshaisnes, dans l'*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle* (1).

(1) Dehaisnes (M. le chanoine), *Histoire de l'Art*, etc., p. 184. — M. Houdoy

Le tombeau de Louis de Male, œuvre qui peut être comparée aux sépultures monumentales de Dijon, mérite une étude complète, que nous ferons d'après Succa et d'après divers documents.

Ce tombeau, qui malheureusement a disparu de Lille, sans qu'il soit possible de s'expliquer cette disparition, a attiré l'attention des érudits et des archéologues. Mautfaucon l'a reproduit, en partie dans la *Monarchie françoise*, tome III, pl. XXIX, d'après des dessins que lui avait envoyés un religieux de la Franche-Comté (1). Millin, dans ses *Antiquités nationales*, lui a consacré quatre grandes planches avec une description détaillée (2). Malheureusement les dessins des ouvrages de ces deux savants érudits ont été tracés par des artistes qui, ne comprenant point l'art du moyen âge, ont donné non seulement au monument en lui-même, mais aux têtes et aux costumes, un caractère tout différent de celui que leur avait imprimé le sculpteur du quinzième siècle. Il est évident que les dessins de Succa, qui sont formés de huit feuillets, représentant vingt-neuf personnages, s'éloignent beaucoup moins de la vérité : c'est pourquoi nous en reproduisons le plus important avec une description du tombeau.

Ce monument avait huit pieds de hauteur, douze de longueur et neuf de largeur. Il était en bonne pierre d'Antoing, sauf les statues et certaines parties de l'ornementation, qui étaient en cuivre. Sur un soubassement en pierre, formant plusieurs moulures, s'élevaient des arcatures ogivales au nombre de sept sur chacune des faces latérales et de cinq sur les faces des extrémités, avec des arcatures plus petites aux quatre coins. Au-dessus de ces arcatures était placée la table de pierre, formant aussi diverses moulures, qui portait les statues en cuivre de Louis de Male, de sa femme Marguerite de Brabant et de sa fille Marguerite de Flandre. La statue du comte avait sept pieds de longueur; elle était en cuivre et d'une seule pièce. Louis de Male avait une cote de maille, une cuirasse, des cuissards, une armure défensive complète, avec un bouclier aux armes de Flandre,

dit, dans la *Revue des Sociétés savantes* (année 1876, mai, juin, p. 517), qu'il ne connaît aucune reproduction de ce monument.

(1) *Les Monuments de la monarchie françoise* (jusqu'à Henri IV). 1729-1733, 5 vol. in-f°.

(2) Millin, *Antiquités nationales* (édition de l'an VII, 5 vol. in-f°), t. V. *Collegiale de Saint-Pierre de Lille.*

une épée et une dague; il portait sur la tête une petite toque avec un rebord garni d'une pierre précieuse. L'expression de la physionomie était grave; une barbe et des cheveux longs encadraient le visage, les mains étaient jointes. La tête reposait sur un coussin, et les pieds s'appuyaient sur un lion. Les statues de Marguerite de Brabant et de Marguerite de Flandre, aussi en cuivre, étaient un peu moins grandes que celle de Louis de Male. Les têtes étaient nobles et fines; les deux princesses portaient le surcot avec la cotte hardie et par-dessus un large manteau. Leurs cheveux, tressés en nattes, étaient en partie recouverts d'un voile qui formait une coiffure assez lourde. Les pieds reposaient sur un chien; au-dessous, leur écusson. Au-dessus de la tête du comte, un lion entre deux ailes, et à côté deux anges portant les armoiries des deux duchesses. Autour de la table, servant de supports aux statues, étaient l'épitaphe et un autre inscription, qui ont été publiées par Millin (1).

Les vingt-quatre arcatures ogivales qui entouraient le monument renfermaient chacune une statue en cuivre, représentant des personnes alliées à Louis de Male, à sa femme et à sa fille. Le caractère que présentent ces statuettes et leurs costumes curieux et variés méritent une description de quelques lignes. Sur le premier des six feuillets où Succa les a reproduites, on remarque d'abord Philippe le Bon, portant le cordon de l'ordre de la Toison d'or, avec une toque dont

(1) Autour de la tombe on lisait : *Cy gisent haults et puissans prince et princesse* Loys, *conte de Flandres, duc de Brabant, conte d'Arthois et de Bourgoigne, Palatin, seigneur de Salins, conte de Nevers et de Rethel et seigneur de Maline :* Marguerite, *fille de Jehan duc de Brabant son espouse, et* Marguerite de Flandres, *leur fille espouse de très hault et très puissans prince Philippe, fils du roy de France, duc de Bourgoigne. Lesquels trespassèrent à scavoir ledict conte Loys le* ixe *jour de janvier l'an mil* CCCIII^xx^ *et trois, ladite Marguerite de Brabant l'an mil* CCCLXVIII *et Marguerite leur fille le* xvie *jour de Mars mil* CCCC *et quatre, desquels Phle duc de Bourg*^ne^ *et Marguerite de Flandres sont procrées, les princes et princesses, dont les représentations sont entour ceste tombe et plusieurs autres.* — Sur le lion qui est aux pieds du comte, on lisait cette inscription : *Cette tombe a fait le ts excellent et ts puissant prince Philippe, par la g*^ce^ *de Dieu duc de Bourg*^ne^*, de Lotsir, de Brabnt et de Lembourc, comte de Flandres, Dartois et de Bourg*^ne^ *Palatin de Hainaut, de Hollande, de Zeellande et de Namur, marquis du Saint-Empire, seignr de Frise, de Salins et de Malines, en ramenbrence de ces pdécesseurs, en sa ville de Bruxelles, par Jacques de Gernes* (1)*, bourgeois d'icelle et fû parfaite en l'an M CCC CLV.*

(1) Jacques de Gérines.

l'extrémité retombe jusqu'à mi-corps ; la tête rappelle les traits de ce



Louis de Male, comte de Flandre, Marguerite de Brabant, sa femme, et Marguerite de Flandre, sa fille, dessin d'Antoine de Succa, d'après une pierre tumulaire qui se trouvait dans la Collégiale de Saint-Pierre, à Lille.

duc connus par plusieurs portraits ; puis viennent Charles le Téméraire et Jean sans Peur avec le même costume, l'un nu-tête et l'autre

portant une toque dont l'extrémité retombe en avant, et enfin Jean, comte d'Estampes, fils de Philippe, comte de Nevers, représenté jeune encore, avec un habit court, des pantalons et une petite toque. Le second feuillet de Succa montre trois ducs de Brabant, Philippe, Jean et Antoine, le premier avec un costume se rapprochant de celui de Jean, comte d'Estampes, et les deux autres revêtus à peu près comme Philippe le Bon; le quatrième personnage est Catherine, duchesse d'Autriche, fille de Philippe le Bon; elle est revêtue d'un long surcot et d'un manteau très gracieusement drapé, sa coiffure est formée d'une toque à bord relevé et d'un léger voile qui pend jusqu'aux pieds. Des princesses occupent les trois premières places du feuillet 79. Ce sont: Marguerite, duchesse de Bavière et comtesse de Hainaut, portant deux surcots et dont la coiffure est formée de nattes, recouvertes d'une résille et massées derrière l'oreille avec un tour de front en métal précieux d'où s'échappe une sorte d'aigrette; Jacqueline, duchesse de Touraine, fille de la précédente, coiffée d'un grand hennin et dont la cotte hardie, qu'elle relève de la main, est serrée par une ceinture; Marie de Savoie, duchesse de Milan, qui porte le même costume que Jacqueline, avec le hennin un peu moins grand; la quatrième place est occupée par Louis, duc de Savoie, vêtu d'un long manteau serré à la ceinture, dans lequel il est enveloppé comme dans une robe, et dont la coiffure rappelle celle de Philippe le Bon. Sur le folio 79 verso, on trouve d'abord Marie de Bourgogne, duchesse de Savoie, au surcot dessinant les formes, au long manteau rejeté sur les épaules, portant sur le front une toque à rebord avec un large voile qui tombe jusqu'aux épaules; ensuite Marguerite de Savoie, reine de Sicile, dont le surcot et la cotte hardie sont plus riches, mais drapés avec moins de grâce, et dont la toque très ornée est rattachée par un voile sous le menton; en troisème lieu Philippe, comte de Genève, fils de la duchesse de Savoie, en habit court comme Jean, comte d'Estampes, et enfin Agnès, duchesse de Bourbon, fille de Jean, duc de Bourgogne, qui relève des deux mains son long surcot de dessus et porte une toque décorée de pierres précieuses. Les trois premières figures du folio 80 sont trois filles de Jean, duc de Bourgogne, Anne, duchesse de Bedfort, Catherine, fiancée au roi de Sicile, et Isabelle, comtesse de Penthièvre; elles portent toutes trois les hauts et larges hennins du quinzième siècle, la première a un

manteau ouvert sur la poitrine qui laisse voir un collier et une croix en métal précieux, la seconde une cotte hardie très gracieusement rejetée sur les épaules, et la troisième un large manteau montant jusqu'au col; le quatrième personnage est Philippe, duc de Brabant, fils d'Antoine (1), qui porte l'habit court comme plusieurs des princes dont nous venons de parler et une toque rappelant celle de Philippe le Bon. Sur le feuillet 80 verso, se voient encore deux filles de Jean duc de Bourgogne, Marie, duchesse de Clèves, et Marguerite, duchesse de Guyenne, avec les grands hennins et larges manteaux ouverts sur la poitrine et serrés à la ceinture; le troisième personnage, qui est vêtu d'un manteau court, serré à la ceinture, offrant de larges manches, et qui porte un bâton en la main droite, n'est point désigné par un nom dans le manuscrit de Succa; mais, d'après Millin, ce doit être Jean, duc de Clèves, fils de Marie, duchesse de Clèves. Les détails dans lesquels nous venons d'entrer, auront pu servir, nous l'espérons, à donner une idée du splendide monument reproduit par Succa.

L'histoire et les documents présentent des renseignements précis sur sa date et sur son auteur. Comme l'indiquait une inscription placée autour du lion qui était aux pieds de Louis de Male, ce tombeau avait été élevé par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, à la mémoire du comte de Louis de Male. Il avait été exécuté à Bruxelles par Jacques de Gérines (2), dit *Copperslaghere* ou le batteur de cuivre, bourgeois de cette ville. L'original de la convention conclue à ce sujet entre le duc et l'artiste se trouve aux Archives départementales du Nord (3). Un document, conservé dans le même dépôt, nous apprend que le duc, en 1454, manda de délivrer la somme de 500 couronnes d'or de 48 gros, monnaie de Flandre, « à Jacques de Gérines dit le « *Coperslagher*, demourant en nostre ville de Brouxelles, pour la « pourpaye de deux mille couronnes d'or de semblable pris pour une « tombe de léton et de pierre d'Antoing, que, par traictié et marchié « que nous avons fait faire avecques lui par nostre très-chière et très-

(1) Nous croyons que Succa s'est trompé en écrivant à côté de ce portrait le nom de Jean, duc de Clèves; nous adoptons l'indication qui se trouve dans Millin.

(2) Millin le nomme par erreur *Jacques de Gernes*.

(3) Cette convention a été publiée par l'érudit lillois M. Houdoy, dans le tome III de la 6e série de la *Revue des Sociétés savantes*, mai, juin 1876, p. 520.

« amie la duchesse, signé de nostre main, il doit faire et livrer pour « ledit pris dedans deux ans, à mectre en la chapelle de Nostre-Dame « en l'église de Sainct-Pierre de Lille, pour la sépulture de feuz le « comte Loys de Flandres, nostre bysaieul, la comtesse sa compai- « gne et la comtesse Marguerite de Flandres, nostre ayeule, leur fille « dont Dieux ait les âmes, lesquels sont enterrez en icelle la cha- « pelle (1). »

M. Pinchart, ancien chef du cabinet aux Archives du royaume, à Bruxelles, a publié, en 1866, une étude sur Jacques de Gérines, qui a exécuté un certain nombre de travaux importants. Le monument funéraire de Saint-Pierre de Lille semble avoir été son chef-d'œuvre.

Nous avons cru qu'il était utile de décrire complètement cette tombe et de donner l'indication précise de toutes les statues qui ont été reproduites dans le recueil de Succa. Il y a là non seulement des données très intéressantes pour l'histoire de l'art de la sculpture au moyen âge, mais aussi des renseignements concernant les portraits aux crayons et à la plume, le costume et les familles souveraines qui ont régné sur la Bourgogne et sur toutes les provinces des Pays-Bas. Il nous a semblé qu'il n'est point non plus sans intérêt d'établir, par des faits, que les archiducs Albert et Isabelle, dès l'an 1600, avaient voulu faire opérer, au sujet des princes de leur famille, l'*Inventaire des richesses d'art*, qui est aujourd'hui demandé en France par l'État à tous les membres des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

L. QUARRÉ-REYBOURBON.

(1) *Inventaire des Archives départementales du Nord*, t. IV, publié par M. le chanoine Dehaisnes, p. 197.





L'AVÉNEMENT DE L'AGE DU FER

DANS L'ARCHITECTURE

(Fin) (1)



E fer a été utilisé dans la plus haute antiquité pour la consolidation des monuments en maçonnerie ; l'étude récente de ces édifices a permis de reconnaître que, dans leurs parties supérieures, les péristyles et les frontons des temples grecs, considérés jusqu'alors comme des constructions où les matériaux se trouvaient dans un repos absolu, c'est-à-dire ne subissant l'effort d'aucune poussée contraire à la stabilité, avaient du être maintenus par des crampons et des scellements de tous genres, armatures que l'on a du reste été obligé de reproduire dans les monuments modernes qui imitent souvent, il est vrai, à une échelle beaucoup plus grande, les constructions de l'antiquité. Le fer fut également employé à l'époque romaine pour le

(1) Voir *L'Artiste* de janvier.

maintien de la stabilité des combles, voûtes ou plafonds, et pendant le moyen âge pour la liaison des grandes assises de maçonneries. Mais jusqu'alors, la forge de pièces métalliques de petites dimensions étant seule connue, l'emploi du fer devait rester limité à l'utilisation de ces armatures noyées dans la construction. Au moment où l'ossature ogivale devint d'un emploi général, l'industrie du fer avait notablement progressé ; on put à cette époque exécuter des pièces de ferronnerie plus grandes et plus solides, et, comme la nouvelle architecture exigeait de la matière des efforts mécaniques plus compliqués, l'emploi de chaînages de fer, formés de crampons, tiges, agrafes ou ancrages, fut bientôt l'accessoire obligé de toute construction importante. Bien que de très beaux ouvrages de fer forgé aient été exécutés par de véritables artistes en métallurgie, pendant le XVIe, le XVIIe, et le XVIIIe siècle, ce n'est que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle que les architectes commencèrent à concevoir l'idée que le fer pourrait être employé comme élément constructif principal.

Les travaux d'utilité publique qui ont pour but spécial la satisfaction de besoins généraux bien connus, au moyen de constructions devant être exécutées avec la plus stricte économie, ont été en même temps les premiers où le fer ait figuré en système complet de construction. Les Anglais, riches en houille et dénués de pierres et de bois, généralisèrent les premiers l'emploi du fer; mais ils en firent longtemps un usage contraire à toute idée rationnelle, en témoignant leur préférence exclusive pour les constructions massives qu'ils qualifiaient de substantielles. Quoi qu'il en soit, utilisé d'abord pour la construction des ponts de grande longueur, le fer devint d'un emploi plus répandu lorsque, par suite de la création des chemins de fer, on dut procéder à l'exécution de travaux importants de gares, halles, hangars, etc. Les maîtres de forges s'appliquèrent dès lors sans relâche à l'exécution de types nouveaux de ferrements et à la création de fers de formes spéciales; ces fers combinés pour une utilisation déterminée d'avance ont permis d'assurer une rigidité absolue aux assemblages métalliques en allégeant, autant que possible, chacune des pièces qui les composent.

Le fer forgé put ainsi, vers 1845, prendre place définitivement, comme élément constructif, non seulement dans les grands édifices publics, mais encore dans les constructions de l'industrie privée, et

jusque dans les habitations particulières. En même temps, grâce au perfectionnement de l'industrie du fer coulé, on arrivait à donner à celui-ci les formes les plus variées, colonnes, balcons, poutres, fontaines, candélabres, etc. L'opinion publique fut très frappée des améliorations que l'emploi intelligent du métal pouvait permettre d'obtenir dans les constructions, et l'on vit bientôt des hommes instruits, mais étrangers aux études esthétiques et scientifiques de l'architecte, protester énergiquement, à l'occasion, contre l'emploi irrationnel de la pierre pour l'exécution de certains monuments d'un usage commun à tous les citoyens. C'est ainsi que, au commencement du second empire, on fut amené sous la pression de l'opinion publique, à démolir le premier pavillon en pierre exécuté pour la reconstruction des Halles centrales et à refaire pour cet édifice un nouveau projet en métal, qui a été mis depuis à exécution.

Depuis lors, des ouvrages remarquables en fer ont été construits, en grand nombre, par des architectes franchement ralliés à l'emploi de ce métal comme élément constructif principal. Nous nous bornerons à citer, avec M. Boileau, parmi les monuments de Paris, le palais de l'Industrie, la bibliothèque Sainte-Geneviève, les églises Saint-Augustin et de la Trinité, la salle de lecture de la Bibliothèque nationale, la salle d'exposition et la cour de l'amphithéâtre de l'École des beaux-arts; il convient d'ajouter à cette liste le palais du Champ-de-Mars à l'Exposition universelle de 1878, et ceux qui sont actuellement en cours d'exécution pour l'Exposition universelle de 1889. Nous devons reconnaître toutefois que ces différentes constructions, dont quelques-unes sont des œuvres d'un grand mérite, résultent simplement d'une application rationnelle et artistique du fer à l'édification de constructions dont les types avaient été déjà maintes fois obtenus par l'emploi de la pierre et du bois. M. Boileau a lui-même pris part à ce mouvement général par la construction de l'église Saint-Eugène, à Paris, mais il s'est plus spécialement appliqué à créer des combinaisons tout à fait nouvelles; il s'est donné, pour principal objectif, l'exécution de constructions qui, faciles à édifier en métal, seraient irréalisables en maçonnerie, ou du moins d'une construction très compliquée et très onéreuse avec la pierre.

Les différents systèmes proposés par l'auteur se résument en quatre types distincts auxquels il a donné les dénominations suivantes :

système des *voussures imbriquées*, système des *pendentifs à nervures*, système des *doubles pendentifs*, enfin système des *fermes éclairantes*. Les vingt planches jointes à l'ouvrage, contiennent des applications variées de ces nouveaux systèmes constructifs.

La première de ces combinaisons s'applique au cas d'un dôme surmontant une salle de grandes dimensions; elle répond au programme proposé par l'extension de la base du dôme sur toute la surface occupée en plan par la salle, et a pour effet de donner au spectateur une vue d'ensemble de l'intérieur de la construction dès l'entrée. Ce système repose sur la puissance des encorbellements que le métal permet de réaliser; au-dessus des murs verticaux formant pourtour de la construction, s'échelonnent en étages successifs des arcs métalliques dirigés parallèlement et perpendiculairement à la face des murs et diagonalement à ces deux directions. Les sommets des arcs d'un même étage forment une figure semblable au polygone de base de l'édifice, mais l'étendue de cette figure est de plus en plus petite au fur et à mesure qu'on s'élève dans l'espace depuis le sol jusqu'au plan sur lequel repose le couronnement du dôme. Ces arcs étagés, appuyés les uns sur les autres, donnent en perspective un effet analogue, quoique avec un relief beaucoup plus accentué, aux imbrications en écailles de poissons, de certaines couvertures en tuiles ou de quelques compartiments de mosaïques. M. Boileau a étudié depuis une quarantaine d'années ce système qui permet de supprimer les murs pleins à l'intérieur de l'édifice et les arcs-boutants à l'extérieur, et qui offre en outre l'avantage d'une lumière abondante. L'auteur a commencé par appliquer ce type de construction à un projet d'église; il en a exposé le modèle en relief en 1850 et en 1855, et l'avant-projet dessiné lors de l'exposition de 1867. Les premières planches reproduisent la vue générale de ce premier projet, ainsi que les plans, coupes et élévations d'un second projet d'église et d'un projet de palais d'assemblée. Pour se conformer au principe d'après lequel, afin de faire valoir les dimensions de l'ensemble de la construction, l'architecte doit partager les grandes longueurs en subdivisions égales, M. Boileau prévoit dans ces édifices des tribunes de pourtour en premier étage supportées par des arcades à colonnes.

Le système des *voussures imbriquées* s'accommode heureusement

aux plans de formes les plus variées; il ne peut convenir toutefois qu'aux salles de grande surface, destinées à la réunion d'un nombreux public; la répétition constante du même motif d'arc en encorbellement donne un peu de monotomie à l'aspect intérieur, mais cette uniformité de détails est rachetée par la clarté et la perspective de l'ensemble. A l'extérieur, ce système produit une impression grandiose; les étages d'arcs donnent du mouvement et du relief à la pyramide qui supporte le dôme; il est à noter toutefois que la multiplicité des arcs et des formes courbes de la couverture entraîne une certaine complication au point de vue de l'exécution qui serait néanmoins simplifiée par l'emploi répété d'un petit nombre d'éléments semblables.

Le système des *pendentifs à nervures*, a pour but la suppression d'une partie des points d'appui des nefs voûtées et celle des combles ordinaires qui laissent entre l'intrados et la couverture des espaces inutilisés, parfois considérables. La largeur d'une nef étant l'élément donné du projet, l'auteur répète cette largeur un nombre exact de fois pour déterminer la longueur de l'édifice. Il peut ainsi diviser le plan de la construction en une suite de carrés égaux juxtaposés. Au sommet de chaque carré sont élevées des colonnes formées de piliers cantonnés de quatre colonnettes. A la hauteur de la naissance de la nef principale, cinq arcs s'élancent de chaque colonne; deux de ces arcs, les arcs formerets, joignent la colonne à celle qui la précède et à celle qui la suit dans le sens longitudinal; un autre, situé dans le plan transversal, s'appuie sur la colonne du même rang du côté opposé et forme la voûte de la nef principale; enfin deux autres arcs sont situés de part et d'autre de l'arc transverse et dirigés diagonalement; ces arcs sont pendentifs et leurs extrémités supérieures sont placées aux quatre sommets d'un carré de la base de la nef; des nervures droites relient les extrémités des pendentifs entre elles ainsi qu'aux clefs des arcs transverses principaux; l'ensemble de ces nervures forme la charpente de la couverture. Chaque colonne porte en outre l'extrémité d'un arc doubleau tracé dans la nef latérale et qui vient reposer sur le mur d'enclos de l'édifice. Sur le sommet de ces arcs, court une poutre légère maintenant l'intervalle des grandes colonnes et des murs qui supportent, à la même hauteur, la naissance des arcs secondaires dessinant les bas côtés. Ce système de pendentifs à nervures est d'une

grande élégance ; il constitue une heureuse application du tracé des voûtes ogivales dans les constructions métalliques. L'emploi du métal accroît encore la finesse des formes et la sveltesse des arcatures ; il permet de supprimer les contreforts qui alourdissaient à l'extérieur l'effet général de la construction, et les combles en charpente dont les formes massives empâtaient les étages supérieurs et nuisaient à la perspective de l'œuvre. La division méthodique des murs de clôture au moyen d'arcades ajourées assure un éclairage satisfaisant des nefs et fait valoir les grandes dimensions intérieures de l'édifice.

M. Boileau a appliqué le système des pendentifs à nervures à la construction de plusieurs églises, notamment celles du Vésinet, de Montluçon et de Notre-Dame de France à Londres. Ce système comporte trois variétés : elles se distinguent par les différences de tracé des arcs formerets qui rejoignent deux colonnes consécutives d'un même côté de la nef principale et des arcs doubleaux formant les voûtes des nefs secondaires. Dans le premier type, l'arc longitudinal est simple ; les arcs transverses aboutissent au plan horizontal de la clef de cet arc principal ; les uns sont rattachés à la clef elle-même, les autres s'appuient sur des colonnettes prolongeant les piliers de la nef. Dans le second type, l'arc longitudinal se compose de trois arceaux formant deux pendentifs ; la rigidité de ces pendentifs est assurée par des armatures verticales qui en relient les extrémités à une poutre horizontale placée à un étage supérieur. C'est aux mêmes pendentifs que viennent s'appuyer les arcs intermédiaires des bas côtés. La jonction de ces divers arcs et de la tige verticale qui les supporte donne lieu à un motif de décoration en cul-de-lampe dont on peut tirer le meilleur effet. Enfin, dans le troisième type, la rigidité des arcs secondaires insérés dans l'arc formeret pour soutenir les pendentifs des latéraux est assurée par des nervures courbes et des liernes polygonales fixées à diverses hauteurs sur les piliers de la nef. Ces différentes combinaisons suffisent à montrer que le système des pendentifs à nervures comporte de nombreuses variétés de nature à exercer le génie inventif des architectes et le talent décoratif des ferronniers ; aussi ne saurait-on trop recommander ce système à l'étude des constructeurs et des artistes ; on peut, en effet, espérer que de cette étude naîtront des œuvres élégantes, harmonieuses et satisfaisant d'une manière complète aux besoins qui en auront motivé l'exécution.

Le système des *doubles pendentifs* consiste à diviser la voûte principale de la construction en trois arceaux, dont les deux extrêmes s'appuient sur les colonnes de la nef pour former pendentifs dans cette nef; c'est à ces pendentifs que se rattache l'arc central transverse dont la rigidité est maintenue dans le sens longitudinal de la voûte, par un réseau de nervures diagonales, partant des clefs d'arcs secondaires qui couronnent les deux rangées de colonnes de la grande nef. Dans cette combinaison, qui ne saurait être obtenue au moyen de la pierre, les poussées aux naissances de la voûte principale tendent à rapprocher les piliers et par suite les pièces horizontales de la charpente du comble travaillant par compression et non par extension. L'application qui a été faite de ce système architectural à Clermont (Oise) et à Ajaccio, a inauguré une structure de voûtes spéciales pour les édifices de dimensions restreintes.

Le dernier système exposé par M. Boileau n'est pas à proprement parler un système architectural nouveau : il ne comporte aucun élément spécial comme tracé perspectif, ni comme forme des pièces de l'ossature; il s'applique aux constructions métalliques usuelles et consiste seulement dans une disposition particulière des éléments de ces constructions. Cette disposition est surtout avantageuse au point de vue artistique en ce qu'elle fait disparaître la monotonie des constructions d'une grande longueur, améliore l'éclairage, supprime toute couverture fragile et diminue sensiblement les frais de premier établissement et d'entretien. Considérant un projet quelconque de voûte métallique d'une largeur déterminée et d'une longueur définie, M. Boileau divise cette construction en un certain nombre de parties égales dans le sens de la longueur, et laissant en place une de ces travées sur deux, par exemple toutes celles qui ont un rang impair, il élève à une plus grande hauteur tous les autres tronçons; il en résulte à la jonction de deux parties voisines un bandeau vertical compris dans la hauteur des arcs, lequel est vitré et assure l'éclairage. Ce sont ces bandeaux de voûtes, composés de deux membrures de rives reliées par des barres normales et dont la rigidité est assurée par des cordes métalliques croisées à l'intérieur de l'arc, imitant ainsi des poutres cintrées, que M. Boileau appelle des *fermes éclairantes,* en raison de l'accès qu'elles donnent à la lumière. Ces fermes en arcs qui, à chaque ressaut, portent alternativement les voûtes-couvertures

à leur extrados et à leur intrados, étant assez rigides pour franchir des portées assez grandes sans le secours de tirants dans le vide, elles reposent, sans poussée, sur les points d'appui verticaux recevant les clôtures latérales. Ce système présenté par l'auteur en 1865 et perfectionné depuis sur plusieurs points, est susceptible d'intéressantes applications, notamment pour les halles, marchés, galeries et magasins, et aussi, dans un autre genre, pour les salles d'expositions temporaires ou permanentes. Les planches de l'ouvrage de M. Boileau contiennent des projets de grandes halles de 30^{m}, 33^{m}, et 35^{m} d'ouverture, avec couvertures courbes ou polygonales, ainsi qu'un projet de palais d'exposition comportant de grands pavillons carrés de 75^{m} 00 de côté, séparés par d'autres pavillons de 50^{m} 00 de côté. L'emploi des fermes éclairantes atteint d'une manière heureuse le but que s'est proposé l'auteur : il donne à l'édifice une lumière abondante et bien distribuée, et permet d'éviter le surcroît de chaleur occasionné par les vitrages directement appliqués sur les combles, ainsi que le bris par la grêle des toitures en verre.

Si nous jetons maintenant un coup d'œil d'ensemble sur l'ouvrage de M. Boileau, nous y voyons exposé le résumé d'une étude consciencieuse et approfondie de l'art architectural au point de vue des progrès qui ont été accomplis par cet art depuis les premiers travaux de l'homme. Persuadé par cette longue étude que l'épanouissement du style ogival a marqué le dernier progrès de l'art monumental, M. Boileau a été de plus amené à croire, en raison de l'insuccès des efforts tentés par les plus habiles architectes de notre siècle, que l'invention de nouveaux systèmes constructifs ne doit plus être espérée, si on s'arrête à l'emploi de la pierre ou du bois. Il a pensé, au contraire, qu'on pouvait trouver la source des combinaisons nouvelles tant demandées dans l'emploi du fer que l'industrie met à la disposition des architectes sous des formes si nombreuses et si diverses et avec des qualités constructives si variées.

Les systèmes proposés par M. Boileau ont le mérite incontestable de la nouveauté et sont à peu près exclusifs au métal ; ils reposent sur des combinaisons de formes originales qui conduisent à la réalisation, suivant le type adopté, d'ensembles grandioses ou élégants. Comme érudit et comme artiste, l'auteur a donc doublement mérité des jeunes architectes ; ceux-ci ont déjà sur leurs devanciers l'avan-

tage de pouvoir étudier les principes de leur art dans des ouvrages méthodiques, contenant des corps de doctrine clairs et dégagés des fausses conceptions du passé. C'est un devoir de féliciter les hommes de talent qui contribuent, par des recueils tels que l'*Histoire critique de l'invention en architecture*, à montrer la voie aux constructeurs de l'avenir, et à entretenir dans leur esprit le goût de la composition et le désir de l'invention sans lesquels ils ne sauraient être de véritables artistes.

GASTON CHAUMELIN.





LES EXPOSITIONS

LES PEINTRES-GRAVEURS



PENDANT longtemps on n'a donné le nom d'eaux-fortes qu'à des œuvres faites par peu d'artistes pour peu de gens. L'eau-forte, c'était quelque chose d'original, de rare, et, dans le vaste domaine de l'estampe, une espèce de terrain réservé où ne pénétrait que de temps en temps le seul amateur. Temps fâcheux d'ailleurs. Pour faire de l'eau-forte, il fallait avoir le diable au corps, le mépris d'idées reçues et se résigner, en subissant le reflet romantique de *Chien-Caillou*, à subir aussi les tarifs imposés à ce héros candide. Mais ce n'est plus cela ; le procédé, maintenant connu, régularisé, s'exploite en coupe réglée, on en met partout ; illustrations, reproductions, vignettes, menus, voire couvercles de boîtes à bonbons, tout cela s'appelle indistinctement eaux-fortes, se tire avant et avec la lettre, sur parchemin, Hollande et Japon, en noir, en bistre, en bleu, en sanguine, et le monsieur qui vient de souscrire à l'un des trois cents exemplaires (avant la lettre avec les signatures des artistes) du

dernier ouvrage illustré par Pierre d'après Paul, s'estime, avec simplicité, bibliophile, iconophile et vous dit : « Venez donc, après dîner je vous montrerai mes eaux-fortes »; sans parler, entre autres fâcheux abus, de la création du vocable *aquafortiste* qu'on applique avec la même libéralité à des graveurs originaux, à des reproducteurs de talent et à des gens qui croient que pour le mériter il suffit de n'avoir pas appris à graver au burin.

Bref, c'est un engouement, le public croit volontiers que l'eau-forte comporte nécessairement les qualités de gens qui ont lutté pour la lui faire admettre, et la comble un peu aveuglément de ses faveurs. Ceci n'est point une protestation contre les encouragements, plus que jamais mérités, donnés actuellement par le public à l'Estampe, de quelque nature qu'elle soit, mais simplement contre la confusion de deux choses bien nettement distinguées dans l'excellent manuel du graveur de Roret : l'eau-forte des graveurs, procédé régulier, soumis à des lois, et l'eau-forte des peintres, moyen comme un autre mis sans conditions au service d'une fantaisie ou d'une vision d'artiste. Et il arrive que les graveurs originaux, les peintres-graveurs, ceux à qui nous devons la renaissance de l'eau-forte moderne, noyés dans la masse, se trouvent obligés de lutter non plus pour triompher de l'indifférence ou de la mauvaise volonté, mais pour dégager leur personnalité de la cohue étouffante.

Tel est le caractère de l'exposition ouverte dans la galerie Durand-Ruel sous ce titre *Exposition de Peintres-Graveurs*. C'est, en France, le premier essai de ce genre, et pour les amateurs cette réunion d'estampes où domine l'élément *peintre*, débarrassé de tout côté industriel, est une véritable bonne fortune. Il faut en féliciter les auteurs et leur souhaiter ce que pronostiquait, dans un article flatteur, M. Van der Myssel : la formation en France d'un public amateur d'estampes originales. Ce sera la conséquence naturelle des efforts tentés par les Peintres-Graveurs pour s'affirmer de plus en plus.

Passons à l'exposition. Dans la première salle, l'œil est tiré de suite par l'envoi de M. Chéret, *Croquis d'affiches*, gai, charmant, un peu fou ; c'est un des plus joyeux grelots de la Fantaisie qui se trouve à son aise dans la galerie hospitalière de Durand-Ruel. A droite, des

eaux-fortes de M. Bracquemond, et parmi elles le portrait de Ch. Méryon, qui rappelle le souvenir des luttes de la première heure, et trois grandes pièces de la dernière suite d'oiseaux, que M. Bracquemond aurait bien dû, tant qu'à faire, envoyer au complet. Près de lui, M. Serret expose douze cadres, lithographies et dessins, sous ce titre général *Études de petites filles*. Il y en a de charmantes, d'autres, un peu maniérées; ce n'est pas tout à fait assez poussé. Dans le fond, deux cadres intéressants remplis de croquis de Jeanniot, l'envoi de M. Legros, et de grandes eaux-fortes absolument remarquables d'artistes américains et hollandais. L'œuvre de Legros est suffisamment connu du public français pour n'avoir pas à insister sur le mérite de pièces comme *La Mort et le Bûcheron*, la *Forêt*, etc. A remarquer le beau portrait du sculpteur Vidal, au milieu de plusieurs dessins datant de la jeunesse de l'artiste. Quant aux trois *Vues de Venise*, de M. Otto Bacher, ce sont de vraies eaux-fortes de peintre, pétillantes d'esprit, savoureuses, supérieures de sentiment et d'exécution. Très remarquables aussi, mais plus décoratives en somme, les eaux-fortes de Stephen Parrish, *Maison de pêcheurs*, de miss Edith Loring Peirce *Route conduisant à la mer*, et la *Marée basse*, de Charles Platt. Ces épreuves chaudes et grasses font honneur aux presses de Fréd. Keppel, leur imprimeur-éditeur.

A côté, parmi les épreuves des peintres graveurs hollandais se trouve *Le petit Bûcheron*, de A. Mauve, récemment décédé ; c'est la seule eau-forte du peintre et c'est un exquis chef-d'œuvre d'esprit et de fraîcheur. Les pièces rarissimes de Mathys Marys mériteraient une longue étude. Ce sont des eaux-fortes de vieux maître rêveur, qui laissent toujours quelque chose à penser. A signaler la grande pointe sèche de Zilcken, très simple et très réussie, et les études, d'une coloration intense, de MM. Witsen et de Zwart. Pour finir, quelques pointes sèches de Henry Somm, et trois cadres de M. Fantin-Latour, connus certainement de tous les lecteurs de *L'Artiste*.

La salle suivante contient les envois importants de MM. Buhot, Guérard, Besnard, Tissot et Seymour Haden. M. Buhot est la victime (pas trop à plaindre cependant) de l'abus du mot « paysage parisien », terme de création récente. Ce peintre de la mer et de la vie de province a, tout compte fait, sept eaux-fortes sur Paris dans son envoi. C'est autour de ses eaux-fortes, de ses *Vues de*

la place Pigalle et de la place Clichy et de son charmant petit tableau *Station de fiacres*, que gravitent les observations de la critique, tandis qu'on parle peu d'œuvres telles que les *Vues de Valognes* ou la *Baie de Saint-Malo*, qui mériteraient mieux que cela. On doit une mention spéciale aux dessins et peintures de F. Buhot, qui sont exposés pour la première fois et ont tout l'attrait de la primeur pour les amateurs habitués à juger l'artiste sur la vue de rares eaux-fortes. Ceux qui ont suivi pas à pas son œuvre gravée, le retrouveront exactement dans ses peintures. Tout entier à l'impression réfléchie et peu soucieux des procédés, Félix Buhot n'est l'homme ni de la correction régulière, ni du métier, mais chacune de ses œuvres, quels qu'en soient les défauts et les qualités, donne une impression originale, forte et saine, trois choses rares par le temps qui court. A signaler, parmi les dessins ou peintures : la grande *Vue de Valognes*, dessin capital, placé malheureusement trop haut. La vieille ville normande endormie ou plutôt engourdie par son atmosphère tiède et ouatée, mouillée, moussue, rongée par le salin, a fourni de nombreux sujets à l'artiste. A remarquer encore la *Rue de Cherbourg* à Valognes, *Soirée d'été* à Dinard, le *Brick naufragé*, la *Liseuse endormie*, trois sujets tirés de la *Fête nationale en* 1878, et, parmi les eaux-fortes, trois pièces récentes et charmantes : les *Oies*, l'*Église de Jobourg* et la *Falaise* (*baie de Saint-Malo*).

M. Henri Guérard a fait, l'année dernière, une exposition particulière de son œuvre, très intéressante, très suivie. Les amateurs se rappellent certainement avec quel goût charmant étaient mises en relief les nombreuses pièces qui témoignent de l'extraordinaire habileté de l'artiste. Il n'envoie presque rien de nouveau à l'exposition Durand-Ruel. A signaler les curieux spécimens qu'expose cet amoureux, connu déjà, de la gravure en couleur, *Dans les blés*, le *Moulin de la Galette*, *Carmen*, dont on se rappelle peut-être la charmante épreuve, qui était un des « clous » de l'exposition Guérard, et une *Pantoufle rose*, escaladée par des magots japonais, le tout du plus joli ton. M. Tissot, dont on se rappelle également l'exposition, à côté de ses grandes pièces d'une distinction un peu froide, *Ramsgate*, la *Mystérieuse Rêverie*, etc., a envoyé des aquarelles très serrées et deux jolies études d'après les *Fifres de Coldstream Guards*. De M. Seymour Haden six pièces en épreuves superbes ; à signaler *Pâturage anglais*

et *The House by the sea*, peut-être moins connues des amateurs et très remarquables.

De l'autre côté de la salle, la grande aquarelle de M. Besnard, *Portrait de M. Legros, gravant,* attire de loin les visiteurs qui stationnent longuement devant les eaux-fortes du peintre. Les pièces destinées à illustrer l'*Affaire Clémenceau* (édition de bibliophile à trois exemplaires, s. v. p.) ; *Dans les cendres, Un lit de mort, Bébé à Villerville,* et une delicieuse tête de fillette, font paraître plus bizarres quelques études de nu exposées peut-être un peu inconsidérément. Sur le même panneau, la belle pointe sèche de Rodin, *Portrait de Victor Hugo*, parue jadis dans *L'Artiste*, et deux pièces de miss Mary Cassatt, *Mères et Enfants,* d'une exécution charmante et fine; de miss Cassatt également, une liseuse un peu trop brutale.

La dernière salle comprend entre autres envois ceux de MM. Gœneutte, Storm de S'Gravesande, Boilvin, J. Lewis-Brown, Ch. Chaplin, Marcellin Desboutin. M. Gœneutte, très habile, très parisien, a quelques pastels croustillants : *Femme au bain, Crépuscule parisien*, et parmi ses eaux-fortes et pointes-sèches, des pièces supérieures comme le *Portrait du graveur Henri Guérard,* l'*Entrée du village de Morte-Fontaine*, malheureusement alourdie dans le dernier état, dont les quatre épreuves successives rappellent la fameuse eau-forte progressive du comte Lepic; à signaler encore un *Portrait de jeune fille* de la plus charmante exécution. M. Storm de S'Gravesande tapisse tout un panneau de pointes-sèches exécutées avec simplicité, dont l'aspect gras et profond correspond à la peinture solide et large de leur auteur. Les *Dunes de Katwyk*, le *Port de Dordrecht,* la *Mer du Nord,* le *Bouquet de roses,* sont d'un vrai peintre flamand, large, simple et coloré. M. Boilvin, dont le tempérament de peintre se révèle suffisamment par les quelques esquisses qu'il a envoyées, expose trois cadres d'illustrations pour *Madame Bovary, Gargantua*, et les *Œuvres de François Coppée.* Le succès de cette dernière suite défend d'en parler sous peine de redite; les illustrations de *Madame Bovary* présentent moins d'intérêt. A signaler la jolie pièce : *Agacerie.*

M. John Lewis Brown, au-dessous de son tableau *Chevaux à l'entraînement*, juste et plein de fraîcheur matinale, expose quelques eaux-fortes et aquatintes dont l'une, *Cheval blanc,* à moitié dans



l'Amant couronné

réduction d'après la gravure de LESCUTIN d'après FRAGONARD

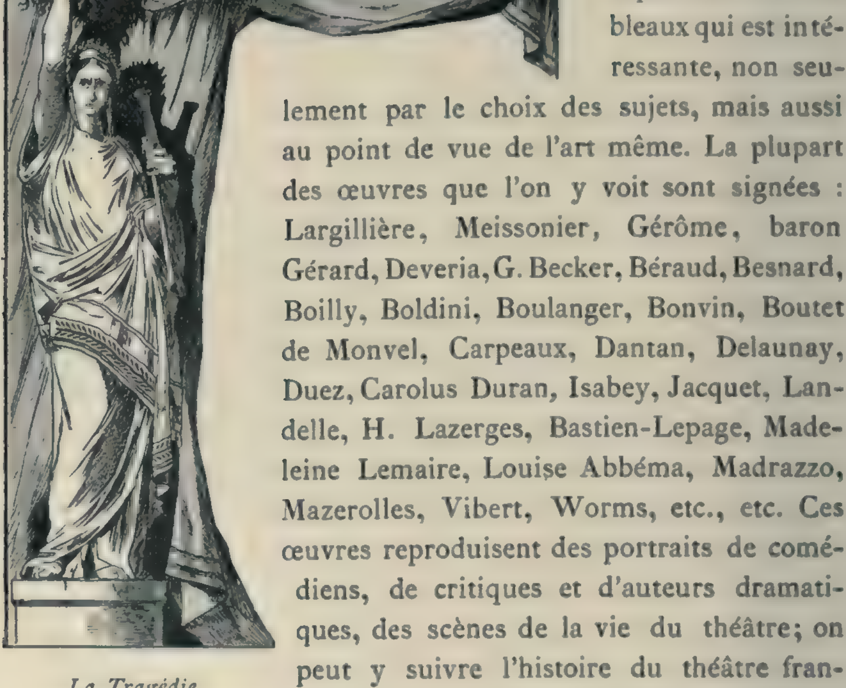
l'ombre, est remarquable de transparence et de simplicité dans l'exécution. Toute la palette du peintre a d'ailleurs passé dans ces petites pièces enlevées avec bonne humeur et à peu de frais. De M. Chaplin une lithographie parue dans *L'Artiste* en 1850, *Pâtres des Cévennes;* cette pièce robuste et franche d'allure, contraste singulièrement avec le panneau exécuté pour la salle de bain de l'Impératrice.

M. Desboutin, qui expose en ce moment à Genève la suite complète de ses œuvres gravées, n'a envoyé que relativement peu de pièces, accompagnées de trois études peintes solidement et franchement. Ce sont presque uniquement des portraits, au milieu desquels se détache le fameux *Homme à la pipe*, portrait de l'auteur. M. Desboutin avait envoyé la suite complète, gravée par lui, d'après les Fragonard de Grasse. Ces planches n'ont pu figurer à l'exposition où n'étaient admises que des œuvres originales. M. Durand-Ruel qu'on ne saurait trop remercier de la gracieuse hospitalité offerte aux artistes précités, a eu l'amabilité de faire placer les Fragonard dans la salle qui suit immédiatement l'exposition, de sorte que les visiteurs n'en perdent rien.

En terminant, un regret aux absents. Il faut souhaiter que la prochaine exposition de Peintres-Graveurs réunisse, sans distinction d'école, et sans souci de chapelle, des artistes maîtres peintres et maîtres graveurs qui se feront toujours regretter. Nommons MM. Ch. Jacque, Meissonier, Lhermitte, Ribot, Félicien Rops, pour ne parler que des plus huppés.

F. COURBOIN.





La Tragédie
d'après Lionel Royer

Le Théâtre d'application a ouvert une exposition de tableaux qui est intéressante, non seulement par le choix des sujets, mais aussi au point de vue de l'art même. La plupart des œuvres que l'on y voit sont signées : Largillière, Meissonier, Gérôme, baron Gérard, Deveria, G. Becker, Béraud, Besnard, Boilly, Boldini, Boulanger, Bonvin, Boutet de Monvel, Carpeaux, Dantan, Delaunay, Duez, Carolus Duran, Isabey, Jacquet, Landelle, H. Lazerges, Bastien-Lepage, Madeleine Lemaire, Louise Abbéma, Madrazzo, Mazerolles, Vibert, Worms, etc., etc. Ces œuvres reproduisent des portraits de comédiens, de critiques et d'auteurs dramatiques, des scènes de la vie du théâtre; on peut y suivre l'histoire du théâtre française depuis Gros-Guillaume, Jodelet, Gaultier Garguille, jusqu'à M. Damoye, Mlle Bertiny, qui étaient hier encore sur les bancs du Conservatoire.

Une belle place a été faite à Molière qui y figure, avec Madeleine Béjart, par deux portraits qui appartiennent à M. Émile Peyre. Ce n'est pas le Molière au sourire fin et railleur, que nous a laissé Mignard, mais un Molière réfléchi, sérieux, qui n'a pas pourtant l'air chagrin d'Alceste. Il a les yeux bleus, les lèvres épaisses; c'est là le Molière intime, familier, tel que je me le figure dans la vie de chaque jour. A côté de lui, son amie devouée, Madeleine Béjart, dont M. Lar-

roumet nous a tracé un si vivant portrait. Elle n'est pas jolie, mais son visage respire la bonté, l'intelligence, et l'on comprend, en la voyant, l'attachement qu'elle a pu inspirer au poète. Une aquarelle de Louis Leloir, qui a pour titre la *Muse de Molière*, reproduit le poète assis devant une table chargée de livres ; il écrit,et la Muse, sous les traits d'une jolie femme aux cheveux blonds, enveloppée d'une draperie rose foncé, dirige sa main. Molière est sous le feu de l'inspiration. Le corps de la Muse est placé parallèlement à la table; il est soutenu par deux grandes ailes qui garnissent harmonieusement le haut du tableau, sans distraire un seul instant l'attention du visage radieux du poète. L'œuvre est charmante, et d'une grâce incomparable; il est inutile de rappeler avec quel soin Louis Leloir exécutait ses œuvres, tout est à sa place et mis en relief avec une vérité étonnante. Du même artiste, nous signalerons un portrait de Berthelier dans le *Bourgeois gentilhomme*. Je ne l'ai jamais vu dans ce rôle, mais il avait le visage du personnage avec sa grosse face, ses petits yeux, son air ahuri. Berthelier était doublé d'un bourgeois très madré. Leloir l'a représenté en costume turc, les poings sur les hanches ; l'attitude est vraiment bouffonne.

Une des perles de cette exposition est une aquarelle de Meissonier représentant Annibal de l'*Aventurière*. Long, maigre, l'air hautain et provocant, la main appuyée sur le pommeau de sa rapière, tel est le type qu'a tracé le peintre du héros d'Emile Augier; il peut servir de modèle aux artistes qui auront à créer le rôle. Je n'admire pas sans réserve les aquarelles de Mme Madeleine Lemaire et de Mlle Louise Abbéma, représentant Mmes Jeanne Hading, Pasca, Barretta, Du Ménil et Cerny, cette dernière dans le joli costume du petit pâtissier de *Numa Roumestan*, il y a bien de l'indécision et de la mollesse dans l'exécution. La note caractéristique, dominante, celle qui se dégage au milieu des créations éphémères de la comédienne ne ressort pas suffisamment. Le comédien a une tête à lui, quoi qu'en ait dit M. Jules Lemaître. Le bourgeois de Paris reconnaît fort bien dans la rue Monnet-Sully en redingote, Coquelin en veston et Febvre enveloppé de fourrures. Le peintre n'a pas beaucoup de peine à dégager cette tête, s'il connaît bien son modèle et s'il veut mettre toute flatterie de côté. Je la retrouve fort bien dans les portraits de Delaunay par M. Louis Delaunay et M. Besnard; celui de Marie Laurent

par Mme Beaury-Saurel, de Paul Mounet, de Mlle Rachel Boyer, par M. Boutet de Monvel, de Mlles Nancy Martel et Panot de l'Odéon, par Mlle Aderer. Elle est charmante, Mlle Panot, dans son joli costume blanc qui lui sied à ravir. Le visage a une expression de gravité douce qui attire l'attention ; le peintre a su nous donner ici plus qu'un portrait d'une exécution large, soignée, il nous fait entrevoir quelque chose de l'âme de l'artiste. En examinant cette toile, je me suis rappelé le grand succès de Mlle Panot dans *Claudie* et je m'explique mieux le charme et la mélancolie qu'elle a su y apporter. L'autre portrait, celui de Mlle Nancy Martel, est d'une aussi belle exécution que le précédent. Mlle Aderer s'entend merveilleusement à rendre le brillant d'une étoffe, elle sait mettre en harmonie les couleurs qui composent une toilette, et Mlle Nancy Martel sort toute embellie du cadre où le peintre l'a placée, avec un chapeau excentrique, une robe bleue, les lèvres rouges et les yeux d'un bleu d'azur. Les portraits à l'aquarelle de Mme Madeleine Lemaire, pèchent par la ressemblance : Mlle Bartet manque de charme et elle en a beaucoup; Mlle Brandès a une expression de visage fière, un peu dure, qui donne à l'artiste une physionomie particulière, Mme Lemaire ne l'a pas rendue ; cet air farouche faisait florès au Vaudeville, il s'est quelque peu éteint à la Comédie-Française, c'est pour cela que je voudrais le retrouver dans son portrait. J'ai aussi quelque peine à reconnaître Mme Jeanne Samary dans l'aquarelle de Bastien-Lepage. La dominante chez Mme Samary est un bon sourire, des dents éblouissantes, des lèvres roses, un air rieur et bon enfant qui la fait facilement remarquer au milieu de la foule; je ne vois pas cela. M. Boutet de Monvel, en reproduisant les traits de Mlle Dudlay, n'a pas rendu non plus la vraie physionomie de l'artiste : ce n'est pas ça. Est-ce la faute de la comédienne ou du peintre ? Je ne sais, mais je préfère une Dudlay plus naturelle et moins pincée.

Signalons un portrait de M. Sylvain, un peu froid mais exact, de M. Daniel Bérard ; celui de Boldini, représentant Mme Céline Montaland, très ressemblant, avec un bon sourire qui laisse les lèvres entr'ouvertes pour montrer de jolies dents. Un portrait de Mlle Réjane par le même artiste nous paraît moins réussi ; ce n'est pas Mlle Réjane que j'ai devant les yeux, ou du moins ce n'est pas la figure que je lui connais, qui est celle d'une gamine de Paris, vive.

spirituelle; le peintre en galant homme a voulu la flatter. Arrêtons-nous aussi devant un joli portrait de Mlle Darlaud par M. André Brouillet. J'aperçois un admirable Got par Carpeaux. Imaginez-vous ce que Carpeaux a pu faire de la tête du doyen actuel de la Comédie-Française? tête expressive, aux lignes arrêtées : un portrait d'une vérité étonnante et une œuvre d'art exquise. Voici mon vieil ami Lhéritier, par M. Georges Cain et une aquarelle du même artiste représentant Grivot de l'Opéra-Comique. On retrouve à cette exposition le Mounet-Sully dans *Hamlet*, par M. Georges Clairin. Le peintre n'a eu qu'à copier : le sujet a été fourni par Shakespeare, le modèle par un comédien doublé lui-même d'un artiste; de cette collaboration, il ne pouvait en résulter qu'une œuvre intéressante. Raphaël Duflos, dans le rôle de Don Carlos de *Hernani*, par M. Comerre, est un superbe portrait... de Don Carlos, pour lequel M. Raphaël Duflos a bien voulu poser; l'œuvre est d'un peintre de talent. J'adresserai aussi des éloges à la jolie esquisse de M. Th. Chartran qui reproduit Febvre dans *Antoinette Rigaud*. Le portrait de Coquelin cadet par M. Duez, dans l'*Anglais ou le fou raisonnable*, mérite d'être signalé, ainsi que celui du même artiste par Madrazzo. Mentionnons aussi une aquarelle de G. Jacquet, représentant Coquelin aîné dans Don César de *Ruy Blas;* de très jolis fusains de Mme Levis, montrant les jeunes comédiens de l'avenir : M. Damoye de l'Odéon, tête caractéristique aux traits bien arrêtés, qui se prêtera merveilleusement à rendre les accents tragiques; M. Cocheris, un jeune premier qui ne manque pas de distinction, ce qui est absolument nécessaire dans la comédie moderne; enfin Mlle Bertiny, le joli page de *Henri III*, qui ne ressemble plus déjà à son portrait. M. J. Portacles a quelque peu vieilli Mlle Legault, ce qui est toujours désagréable; ou peut-être Mlle Legault s'est-elle vieillie à plaisir? ces comédiennes sont si bizarres! Signalons, pour terminer la série des acteurs contemporains, une belle aquarelle de M. Lionel Royer, reproduisant Le Bargy dans le rôle de Laërte d'*Hamlet;* un portrait de Mme Jouassin, par Saintin; Leloir dans l'*Aventurière*, par M. Gaston Tys; six jolis fusains de Vibert reproduisant Berthelier dans six motifs de rôle.

Cette exposition renferme quelques portraits de critiques, d'auteurs dramatiques, de directeurs, citons : MM. Sarcey, Vitu, Legouvé, Camille Doucet, Édouard Thierry, Claretie, Halanzier, Perrin, le

directeur des Beaux-Arts, M. Larroumet, Adrien Decourcelle, Jacque Normand très joliment dessiné par Arcos; un portrait de Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française, par M. Bérard, etc.

On voit que l'exposition du théâtre d'application fait une large part au présent. Le passé n'est pas moins bien représenté : trois collections, celles de M. Bance, de M. Martinet et de M. Pasteur, reproduisent l'histoire à peu près complète du théâtre en France. La collection Bance renferme quarante-quatre aquarelles originales par A. Lacauchie, Wattier, W. Bonhomme, T. Charon, A. Rouargue, Jozan, Lecurieux, Couché ; le premier groupe se compose de quatorze pièces reproduisant les farceurs français et italiens de l'ancien théâtre, la trinité Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin, trois garçons boulangers qui se firent comédiens; les farceurs italiens : Pantalon, Scaramouche, Mezzetin, etc. Le deuxième groupe, composé de vingt-huit pièces,comprend les acteurs du Théâtre-Français pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, depuis Molière jusqu'à Talma. Un troisième groupe reproduit les principaux acteurs qui ont brillé sur la scène de la Comédie-Française pendant le XIXe siècle. Le quatrième et dernier groupe de cette collection contient les portraits d'acteurs de la Porte-Saint-Martin, du Vaudeville, du Gymnase, des Variétés, du Palais-Royal : Mme Dorval, Bocage, Frédérick Lemaître, Potier, Mmes Volnys, Jenny Colon, Odry, Vernet, Dejazet, etc. La collection Martinet est composée d'une centaine d'aquarelles qui représentent les artistes de la Comédie-Française dans leurs principaux rôles ; celle de M. Pasteur, de neuf panneaux peints par des artistes de talent, tels qu'Aimé Morot, J. Blanc, Chartran, Ferrier, Schommer, Wincker, Bérard, Toudouze. Elle est consacrée aux acteurs actuels de la maison de Molière. C'est une des curiosités de cette exposition.

Les souvenirs du passé, on le voit, sont nombreux au Théâtre d'application. Je retrouve là encore des portraits de Mlle Mars par le baron Gérard. Je n'ai jamais vu la comédienne, mais sa jolie figure si fine, si spirituelle, me donne une idée de ce qu'elle devait être à la scène, et j'éprouve devant ce portrait comme une vision de son brillant passé. Je ressens la même impression, mais atténuée, devant les portraits de Mlle George, dont la beauté est demeurée fameuse. Elle n'eut qu'à se présenter devant le public pour le conquérir tout entier. « Qu'elle est belle ! » disait-on de toute part ; l'abbé Geoffroy la

comparait à la belle Hélène, Théophile Gautier à une médaille antique, Jules Janin à la Galathée de Pygmalion. Elle séduisit tout le monde par sa rayonnante beauté, son front de reine et sa voix enchan-



Portrait de Mlle Panot, de l'Odéon
dessin de Camille Aderer

teresse. Elle compta parmi ses admirateurs deux empereurs et trois ou quatre rois. Les portraits que nous voyons d'elle, l'un par Berger, l'autre par Lagrenée ne nous donnent qu'une faible impression de ce

que devait être l'actrice et la femme. Ils nous ont présenté une beauté un peu fade, que l'embonpoint commence à envahir. Nous regrettons que M. Bodinier, qui a organisé cette intéressante exposition, n'ait pu se procurer l'admirable portrait de Mlle George, par le baron Gérard, que tout le monde a pu voir en 1874 à l'exposition des Alsaciens-Lorrains. Il faisait partie de la collection Pourtalès. Mlle Rachel figure aussi par plusieurs portraits qui diffèrent essentiellement entre eux. Une personne qui a connu la tragédienne me garantit la ressemblance du portrait de M. Dubufe, père. Elle est bien laide sous cet aspect, avec son front bombé, son visage long. C'est ainsi qu'elle devait être dans sa jeunesse, lorsqu'elle alla supplier Vedel, caissier du Théâtre-Francais, de l'entendre à la salle Molière, rue Saint-Martin, où Saint-Aulaire, son professeur, avait loué une salle pour y exercer ses élèves. Mais lorsqu'elle parlait, tout se transformait, son visage devenait beau, son corps prenait les attitudes d'une statue grecque et les draperies en suivaient les mouvements avec une grâce toute athénienne. C'est dans un de ses beaux rôles que nous aurions voulu la voir représenter. Nous pourrons nous consoler en regardant l'excellent portrait qu'a fait d'elle M. Müller. C'est la Rachel des jours radieux, alors qu'à l'apogée de sa gloire, elle voyait graviter autour d'elle nombre de personnages appartenant au monde, aux lettres, aux arts. La petite chanteuse des rues s'était formée à ce contact et savait être grande dame quand elle le voulait. Du même artiste, nous admirons deux beaux pastels représentant Mme Augustine Brohan et Mlle Figeac. Un pastel de M. Galbrun reproduit M. Provost, père, un autre beau pastel d'Eugène Giraud nous montre l'acteur Lockroy en costume de ville; la tête est fine, les yeux expressifs, l'ensemble est charmant, l'œuvre est joliment dessinée et peinte : c'est certainement un des jolis pastels de cette exposition. Signalons aussi une remarquable esquisse d'Alexandre Dumas, père, des vieux jours, très ressemblant avec sa bonne grosse figure que nous aimions tant; un superbe portrait de Jean Racine par Largillière, peinture du château de Chambord, qui appartient à M. le duc de Parme; un excellent portrait présumé de Lesage de Quentin Latour.

On trouvera à cette exposition quelques tableaux reproduisant des scènes de la vie du théâtre : le *Foyer de l'Odéon, un soir de première*

en 1868, par Hippolyte Lazerges, qui renferme des portraits des célébrités de l'époque ; une esquisse du tableau de G. Boulanger, jadis gravé dans *L'Artiste*, représentant une répétition du *Joueur de flûte* et de la *Femme Nicomède,* chez le prince Napoléon, dans l'atrium du palais pompéien de l'avenue Montaigne (1850), esquisse qui appartient à Mme de Cossin; des dessins de Bida : scène de la tonnelle des *Caprices de Marianne*, scène de clavecin du *Chandelier;* Frédérick Lemaître, dans son curieux et inimitable costume de Robert Macaire de l'*Auberge des Adrets;* des dessins d'une exécution très soignée de Duplessis-Bertaux représentant des Essarts et Dugazon de la Comédie-Francaise dans Lesimon du *Glorieux* et Forbignac du *Curieux de Compiègne*, Caillot et Granger de la Comédie-Italienne, *Lecture à la Comédie-Française* de Heim; de curieux dessins de Lhéritier qui ne manquait pas de talent comme dessinateur et qui a reproduit la plupart de ses camarades du Palais-Royal; vingt-et-un dessins de Mazerolles consacrés à *Œdipe-roi;* Andrieux faisant une lecture dans le foyer de la Comédie-Francaise ; Bouffé dans tous ses rôles; une curieuse gravure représentant Louis XIII et la reine assistant à la représentation d'une pièce de Richelieu dans la salle du Palais Cardinal vers 1640, etc., etc.

Dans le genre comique, il y a de bien jolis dessins, par M. Renouard, de diverses scènes des concours du Conservatoire. C'est très finement observé et dessiné, avec une correction que nous ne sommes pas habitué à rencontrer dans des compositions de cette nature : la *Classe de M. Got*, les *Examens de contrebasse et de trombonne*, les contorsions d'un jeune élève aux prises avec le rôle de Néron dans *Britannicus*, méritent d'être signalées.

Je suis obligé de m'arrêter, ne pouvant tout citer, et presque tout serait à citer. Une exposition de ce genre satisfera non seulement les les amateurs d'art qui trouveront là de curieux portraits et quelques remarquables peintures, mais surtout les amateurs de théâtre qui éprouveront un véritable plaisir à connaître les visages de quelques acteurs célèbres dont ils ont souvent prononcé les noms. On comprendra mieux le charme et la séduction qu'ils exerçaient quand on aura vu leurs physionomies.

La sculpture a fourni quelques morceaux à cette exposition ; ce sont des œuvres d'Allouard, de Zacharie Astruc, de Bernstamm, de

Carpeaux, de Fournier, de Dantan, de Franceschi, d'Injalbert, de Schennewerck, de Marquet de Vasselot, des bustes d'auteurs dramatiques, une statue représentant Got dans l'*Ami Fritz*, et Mounet-Sully dans la scène des comédiens, d'*Hamlet*.

L. DE VEYRAN.



LA PEINTURE ET LA SCULPTURE AU CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE



E Cercle artistique et littéraire expose, cette année, dans son spacieux salon de la rue Volney, y compris le pourtour de l'escalier, deux cent cinquante et un tableaux et seize envois de sculpture. Beaucoup de ces œuvres d'art sont remarquables, quelques-unes sont de premier ordre.

Le portrait de M. M., signé Jean-Jacques Henner, est le portrait d'une superbe barbe blanche, s'étalant en éventail sous un visage sanguin, aux tons chaudement rosés, dont les yeux bleus vous regardent un peu en-dessous, de face, tandis que deux rides se creusent sur le front, entre les sourcils épais et le crâne chauve; quelques mèches de cheveux grisâtres sont plaquées sur les tempes; le buste s'engouffre dans une vaste redingote aux rudes et anguleuses cassures. Cette tête est peinte avec une maîtrise hardie, d'une main savante et dédaigneuse, en larges et légers frottis d'une harmonie simple et forte, qui s'enlèvent limpidement sur fond brun. Avec les allures aisées et familières d'une esquisse, c'est solide et complet. Indications sommaires, expression parfaite. L'idéal, en art, n'est-il pas de produire le plus grand effet avec les plus simples moyens? M. M. doit être très ressemblant; mais, en outre, comme son portrait ressemble bien au tempérament si naturellement original, et si franc, si puissant, si naïvement oseur, du grand peintre alsacien que l'Institut s'obstine si ridiculement à ignorer! Henner, d'ailleurs, a moins besoin de l'Institut, que l'Institut n'a besoin de Henner.

M. de B., dont Carolus Duran nous donne l'image, est un personnage beaucoup plus moderne. Figure ronde et fraîche, éclairée par des yeux bruns à fleur de tête qui luisent sous les verres du binocle, et ponctuée de deux longues moustaches blondes, de deux

vraies moustaches gauloises, où semble poindre un léger fil d'argent. Col blanc rabattu, cravate noire, pardessus à larges revers veloutés. La tête, nue, exprime une vitalité, une énergie singulière. Le regard, si droit, si direct, est parlant. Rien de laborieux, mais rien de lâché dans la facture.

La *Salomé*, qui est le second envoi de Carolus Duran, n'a pas une allure moins vivante, moins contemporaine, moins actuelle, que son M. de B. en binocle et en paletot. C'est une Salomé aussi peu israélite que possible, une Salomé très française, essentiellement parisienne, furieusement fantaisiste, et qui, au lieu de la tête de saint Jean-Baptiste, que les autres Salomé portent depuis plusieurs siècles sur un plat, tient simplement une rose, une fort jolie rose, ma foi ! une rose au cœur rose et aux pétales orangés, une rose fraîchement épanouie. Quel dommage que cette adorable rose ne dissimule pas suffisamment le disgracieux raccourci de l'avant-bras gauche, qui se cambre et s'efface dans un mouvement, naturel peut-être, mais malheureusement contourné! On admire, du reste, la grâce aigrelette de cette sauvagesse raffinée, dont les longs cheveux couleur d'acajou noient le col ombré et les blanches épaules. Pas la moindre sensualité orientale dans cette figure au regard gris-bleu, au teint clair comme une fleur du Nord, à l'ovale large et un peu lourd. Les bras sont grêles. Le haut de la gorge est nu, sur une chemisette blanche et une draperie écarlate, soutenues à la ceinture par une fine cordelière. Le fond est d'un bleu éteint. Gamme exquise de colorations, étude très personnelle et singulièrement savoureuse.

Le portrait de M. W. B..., c'est-à-dire de M. William Bouguereau, par M. William Bouguereau lui-même, est un comble. Le comble du William Bouguereau ! Pensez donc ! c'est du Bouguereau à la seconde puissance, du William peintre et modèle, esprit et matière. Regardez ! le voilà bien tel qu'il se sent, se voit, se comprend, s'aime! Est-ce pour le Louvre, pour la postérité? Probablement! L'allure est héroïque. Quel regard dominateur, sous ces cheveux floconneux ! Quelle allure protectrice, sous cette barbe mousseuse! Comme toujours, les chairs sont en savon. Mais on ne saurait avoir l'air plus satisfait de soi-même. Oh ! ce ventre magistralement arrondi ; oh ! cette main sur la hanche! Tous les William sont éclipsés du coup, même William Shakespeare qui n'avait pas un si noble abdomen, même

William Busnach qui n'a jamais eu une semblable confiance en son propre génie.

Plusieurs autres portraits me sollicitent. Mais je ne puis m'y attarder. Je signale simplement à votre attention le superbe profil d'Emmanuel Arago, si puissamment accentué par Benjamin Constant; le très fin et très caractéristique portrait de M. Charles Franconi, en tenue de salle d'escrime, costume blanc, gants noirs et épée, par Frédéric Régamey ; et les effigies signées Bramtot, Benner, Rixens, Saint-Pierre. Les deux portraits envoyés par J.-J. Weerts sont excellents, surtout celui de la vieille dame en noir, d'une facture si délicate et d'une expression si intense. Henri Coeylas expose, avec un joli tableau de genre, *La Leçon*, un très remarquable portrait d'homme, d'un naturel saisissant.

Il ne manque certes pas de caractère, l'abbé X., représenté par Élie Delaunay. C'est une véritable évocation que cette figure de prêtre jeune, brun, les yeux chauds sous ses lunettes claires, les lèvres rouges, les oreilles fleuries, le teint mat, le front large et lumineux. Il tient un vieux livre à tranches rouges, relié en veau. A gauche un rideau vert, à droite une colonnette à chapiteau ionique ; au fond un paysage bleuâtre, à la façon de Léonard de Vinci. Expression de finesse et de force, de rudesse savante et de ruse béate, de mysticisme sensuel et d'austérité pensive. C'est plus et mieux qu'un portrait, c'est un type.

Bonne étude de jeune femme par G. de Dramard, qui expose en outre une grande marine : debout à l'arrière d'une barque de pêche, une femme, pieds nus, lutte contre l'océan écumeux, sous le ciel sombre.

On regarde beaucoup le portrait de Mlle Anne D..., par Jules Machard. Quelle fraîcheur enfantine, quelle élégance ingénue, en cette belle fillette blonde, vêtue de velours vert-sombre, qui tient un bouquet de feuillage à fleurs d'or ! Les mains sont d'un contour exquis et d'une exquise carnation.

J'allais oublier Félix Hément, le journaliste bien connu, dont Édouard Sain a donné une parfaite ressemblance.

L'étude de jeune fille de Gustave Courtois mérite aussi de n'être pas omise. Il me semble voir encore cette gracieuse figure de blonde aux yeux bruns, et ce peignoir neigeux à ceinture de fins rubans roses, et

cette gorge à demi-découverte où l'on devine le délicat réseau des veines. Elle est si souriante, si légère! Légère et souriante comme l'âme du XVIII[e] siècle! Le mouvement allongé du bras droit rompt l'équilibre du tableau; mais l'ensemble a un charme pénétrant; il s'en dégage une pure mélodie de printemps et d'aurore.

Deux beaux paysages de Cazin. Le plus grand des deux, *Automne dans le Nord*, nous montre, sur une route en rase campagne, une carriole attelée d'un âne gris où chemine une bonne femme. Le paysage, avec ses horizons lointains, a je ne sais quel caractère d'intimité calme et profonde. Des meules. Des herbes où luit la fleur jaune, chère au peintre. Un petit mur décrépit. Et enveloppant tout cela, un ciel immense, où la bande irisée d'un arc-en-ciel flotte sur des fumées troubles et vaguement rosées, derrière lesquelles apparaissent les gris limpides des hautes nappes de nuages. Au fond, à droite, un coup de lumière dore un coin de cette campagne automnale, et en accentue la froide mélancolie.

Le second paysage de Cazin est catalogué sous ce titre : *Nuit en Flandre*. Il a peut-être plus de charme encore que le premier. C'est un effet de lune sur la grand'rue d'un village flamand. La grand'rue s'allonge au travers du tableau. A droite, de petits arbres alignés sur l'herbe. Au milieu, la chaussée grise où les petits arbres profilent leurs ombres grêles, sous un ciel piqué d'étoiles pâles. A gauche, une suite de maisons basses, alignées sur la rue; des toits à pente roide, couverts de tuiles brunes ou roses; des pignons pointus; et sous le triangle de ces hauts pignons, sous la pente de ces toits inclinés, de larges façades à fenêtres carrées et à volets verts, dont le clair de lune fait luire la placide blancheur. Derrière les vitres, de jaunes ou rougeâtres lumières. De ce spectacle émane une indicible sensation d'apaisement rustique, où se mêle la sérénité stellaire du grand ciel pur.

L'âtre de M. Albert Maignan nous ouvre un de ces intérieurs champêtres, que M. Cazin nous a fait deviner. C'est très simple, très humble : une haute cheminée de village, un crucifix et deux chandelles au-dessus; puis, dans la chambre, sous les poutres du plafond, un grand lit, une chaise, quelques ustensiles de ménage. Il n'en faut pas plus pour faire une belle œuvre, quand on sait, comme Albert Maignan, évoquer l'âme des choses.

M. Lerolle expose un paysage crépusculaire, qu'anime une fine silhouette de baigneuse. M. Félix de Vuillefroy est représenté par un paysage hors ligne, *Troupeau de vaches dans la montagne;* on n'oublie plus ce coin de nature pyrénéenne, où se dentèle, sur l'eau couleur d'acier, l'ombre noire d'un bois de pins.

Il faudrait signaler et recommander à loisir le *Café* tout ensoleillé d'Albert Pasini, la très gracieuse *Sieste* de Louis Deschamps, et la petite *Orientale* de Charles Landelle : « Allez, allez, ô jeunes filles, cueillir des bleuets dans les blés! » Mais j'ai hâte d'arriver à la *Soirée d'automne* de Lucien Doucet, que j'ai réservée pour la fin de cet article, pour le bouquet. Ce n'est pas la première fois que je constate ici la subtile et séduisante originalité de cet artiste, si bien doué et si résolument chercheur. Il est particulièrement préoccupé des effets donnés par les lumières factices qui éclairent la plupart de nos fêtes, le plaisir moderne aimant de préférence les heures nocturnes. Cette préoccupation domine l'œuvre très personnelle qu'il nous montre aujourd'hui. Dans un riche salon clair, qui, par une large baie, s'ouvre sur un grand parc, une haute lampe à colonne cannelée brûle, sous son abat-jour de dentelles, au milieu d'une table à jeu laquée de blanc. Autour de cette table trois jeunes femmes écoutent un monsieur âgé, front chauve et moustache grise, d'une élégance un peu roide en son correct habit noir, et qui fait face au spectateur. L'une d'elles, en robe de mousseline d'un violet tendre, est assise, de profil, au bout de la table à droite; une autre, vue de dos, et décolletée en pointe, se tient devant la lampe, qui met une auréole enflammée à sa légère chevelure d'un blond roux; la troisième, en blanc bleuâtre, et qui s'offre de profil, comme la première, vers l'autre bout de la table, à gauche, appuie ses deux bras nus sur le dossier d'une chaise, où elle se penche et s'agenouille à demi pour écouter. A quelques pas, un grand jeune homme, gilet blanc et habit noir, emmène du côté du parc une svelte jeune fille toute blanche. Un peu en avant, dans un fauteuil Louis XVI, une belle mondaine blonde, très décolletée, la nuque découverte, les cheveux relevés sur le sommet de la tête, s'incline de côté, vers nous, doucement, avec un laisser-aller d'une grâce indicible. L'étroite épaulette du corsage, glissant sur le bras, découvre l'épaule, si bien qu'aux séductions de cette ravissante toilette de bal se mêle discrètement la sensation du nu. Le bras est délicieusement modelé.

L'éventail bleu, si heureusement posé sur la jupe rose, miroite aux reflets des multiples lumières. Dehors, devant la large baie ouverte sur le parc, apparaît un groupe formé d'un jeune homme debout et d'une jeune femme silencieusement appuyée contre une colonne. Au loin, dans la nuit étoilée, des pelouses, des arbres, et de l'eau qui luit sous les feuillages.

J'ai entendu des maîtres-peintres critiquer sévèrement cette œuvre exquise, qui, suivant eux, manquerait d'observation vraie. Fantaisie, si l'on veut! Mais cette fantaisie m'est chère; et j'admire, sans m'en défendre, en ce salon si bien rempli, sur ce limpide parquet rose et bleu, le charme de ce clair de lune, qui se fond avec les lueurs éparses de ce lustre, de cette lampe et de ces candélabres. A un tel modernisme s'allie évidemment une certaine dose d'irréalité. Mais Watteau aussi est irréel en sa grâce précieuse. L'en aimons-nous moins? Ne demandons pas à M. Doucet ce qu'il n'a pas voulu nous donner, et sachons apprécier ce qu'il nous offre. Il rend merveilleusement le double caractère de la femme française d'aujourd'hui, la saveur capiteuse de cette marionnette qui est une fée. Il sent et fait sentir tout ce qu'il y a en elle de puéril et de divin, de ridicule et d'adorable. L'harmonie où elle se meut, cette harmonie si fine, si délicatement nuancée, n'a pas de secrets pour lui; et il nous révèle avec amour le charme toujours nouveau, toujours changeant et plus absorbant toujours, de ce que Goëthe appelle l' « Éternel féminin ». Faut-il lui reprocher de mêler le rêve à la vie, d'envelopper ses adorables poupées d'une atmosphère si mélancolique et si pensive? Faut-il jeter au joli visage de ses douces héroïnes les théories in-octavo des critiques influents? Non! toutes les théories du monde ne valent pas un beau songe; et le meilleur tableau est tout simplement celui où s'exprime le mieux la plus belle âme d'artiste.

*
* *

Les envois de sculpture sont peu nombreux. A côté de l'amusant *Gavroche* en bronze vert, un peu trop vert peut-être, de M. Guy de Kerveguen, vous admirerez l'*Étoile du matin*, personnifiée par M. Agathon Léonard, sous les traits si purs, si doux, si suavement fondus,

d'une délicate fillette, divinement virginale en sa candeur marmoréenne. Le buste de femme, signé Aristide Croisy, est d'une splendeur vraiment olympienne ; c'est Junon à la mode de 1889. M. Aimé Millet expose deux bons bustes d'homme, et M. Gautherin un beau buste de Mlle M. La *Soubrette* de M. Louis Hottot est bien spirituelle, bien piquante, avec son chignon élevé et sa jolie robe écourtée, « qui par en haut si bas commence, et finit si haut par en bas ». La *Judith* du même artiste, cambrée d'une façon féroce, a de vilains pieds et de jolis bras ; elle tient à deux mains un grand sabre qui fait peur. Je vous recommande enfin, avec les envois de MM. Roulleau et Lamy, la *Fortune* de M. Roty, encore que le bras droit semble détaché du corps, et le très gracieux médaillon ouvré par ce sculpteur pour avoir sans cesse sous les yeux, dit-il en latin, l'image toujours jeune de l'épouse bien-aimée. Excellent exemple pour les artistes et pour les maris !

ÉMILE BLÉMONT.





HYMNE A LA MATIÈRE

Mère qui de ton sein généreux et fécond,
Par l'esprit visitée, as fait jaillir la vie,
Matière, je t'invoque et mon âme ravie
S'incline devant toi dans un culte profond.

La force est ton soutien, l'espace est ton domaine,
Ta naissance se perd dans le chaos des temps ;
Et l'évolution, par sa loi souveraine,
D'un lien fraternel unit tous tes enfants,

Tous, depuis l'Océan qui fermente et bouillonne
Dans ses gouffres d'azur aux fonds illimités,
Depuis le roc altier qui domine et couronne
De son sommet neigeux le dôme des cités ;

Tous, jusqu'au frêle insecte, à l'homme imperceptible.
Qui sur la feuille verte ou dans la goutte d'eau
S'ébat dans une mer, dans un bois invisible.
Habitant inconnu d'un univers nouveau ;

Tous, depuis l'éléphant, masse pesante, énorme,
Ébauche inachevée aux contours monstrueux,
Jusqu'au svelte écureuil qui dessine sa forme
Sous sa robe élégante au long duvet soyeux.

Car, si par ta grandeur tu règnes dans l'espace,
Si tes soleils épars peuplent l'immensité,
Sous son souffle divin Dieu te donna la grâce
Et ce reflet du ciel qu'on nomme la beauté.

Matière, n'es-tu pas la corolle brillante
Aux parfums enivrants, aux multiples couleurs,
Que dans ses longs baisers l'aurore rougissante
Sur un lit de gazon arrose de ses pleurs ?

N'es-tu pas aussi bien l'élégant coquillage
Empourpré, diaphane, argentin ou vermeil,
Qui par les flots amers baigné sur le rivage
Irise sa volute aux rayons du soleil ?

Et pour chef-d'œuvre enfin, Matière, n'es-tu pas
Le corps harmonieux de la femme adorée ?
N'es-tu pas cette chair ondoyante et nacrée,
Que l'homme avec folie enserre dans ses bras ?

Mère qui de ton sein généreux et fécond,
Par l'esprit visitée, as fait jaillir la vie,
Matière, je t'invoque et mon âme ravie
S'incline devant toi dans un culte profond.

AMÉDÉE COULON.

AUX ÉTOILES

Étoiles, qui fuyez dans la sphère éternelle,
Fantastiques oiseaux enflammés et géants,
Roulant à corps perdu, plongeant à tire d'aile
Dans les gouffres béants,

Etoiles qui chantez, sur nos têtes penchées,
Qu'on entend, dans la nuit, bruire vaguement,
Et qui vivez, passant en grandes chevauchées
Dans l'infini dormant,

Astres, globes de feu, terres que l'on ignore,
Dont on voit dans le ciel les chevelures d'or
Courir, et balayer le firmament sonore
Dans un superbe essor...

Etoiles, séraphins à la robe de flamme,
Anges au vol tout blanc dans l'infini tout noir,
Je vous aime, et vos yeux souriants, dans mon âme
Font éclore l'espoir !

Je vous aime du fond de l'âme, car vous êtes,
Pour moi, le rêve d'or, l'idéal enchanteur,
Soleils, autour de qui murmurent les planètes
Avec un bruit chanteur !

Je vous aime du fond du cœur, car sur la terre,
Tout est gris, tout est plat, tout est sinistre et bas,
Astres, c'est dans un air funeste et délétère
Que nous traînons nos pas.

L'homme a tout pris, le cœur, la vertu, l'espérance,
L'honneur, la beauté, fleurs écloses dans l'azur,
La douleur, belle aussi, parce qu'elle est souffrance,
Parce qu'elle rend pur !

Et puis de la candeur il a fait de la fange,
Et puis de la douleur il a fait du dégoût,
Et du fleuve bleu, clair comme un sourire d'ange,
Un effroyable égout !...

Etoiles, qu'il est doux, dans ces heures infâmes,
De vous apercevoir tout à coup dans le ciel,
Jeunes, ayant au front des couronnes de flammes
Et d'azur éternel !

Quelle évocation que ce coin de ciel vague
Qu'on entrevoit, le soir, du fond d'un carrefour !
On croit ouïr chanter dans son âme la vague
Qui berce notre amour...

On ne voit qu'une étoile, on en devine mille,
Et puis l'âme, toujours, se dilate et grandit,
Elle va jusqu'à Dieu, le Créateur tranquille,
Pour qui tout est petit.

Et puis elle s'en va dans les campagnes claires,
Où les bois sont profonds sous le ciel infini,
Où le vent parfumé révèle des mystères,
Dans l'ombre, à chaque nid !

Et puis, en frissonnant, elle écoute, attentive,
Le bruit d'une cascade obscure sous les fleurs,
Tandis que le croissant de la lune plaintive
Sur la rosée en pleurs

Epanche ses rayons, et dans le ciel limpide
Monte, chaste, argentant les saules blanchissants,
Comme montent, très purs, dans une âme candide
Des pensers innocents.

LEPAGE DE VILLEROY.





CHRONIQUE



Il a été de nouveau question naguère, en diverses circonstances, de cette fameuse caisse des musées nationaux dont la fondation est depuis bien longtemps réclamée et attendue. Le mois dernier, nous parlions ici même d'une proposition portée à la tribune du Sénat par M. Bardoux et ayant pour but d'établir un droit d'entrée dans les musées nationaux, dont le produit servirait à alimenter la caisse des musées. Ce moyen était plus ingénieux que pratique ; il a, d'ailleurs, été écarté. A cette occasion, le directeur des Beaux-Arts annonçait qu'un projet de loi était en préparation pour affecter à cette création le produit de la vente des diamants de la Couronne, faite il y a près de deux ans, et qui a produit un capital demeuré sans emploi et représentant, augmenté des intérêts depuis cette époque, une somme d'environ sept millions.

Mais, dans le projet du gouvernement, ces sept millions, dont l'intégralité seule pourrait constituer pour les musées nationaux une dotation vraiment sérieuse, sont répartis de la manière suivante : 1° deux millions destinés à constituer la caisse des musées ; 2° deux millions pour subvenir aux frais de reconstruction de l'école nationale des arts décoratifs, qui est trop à l'étroit dans le local qu'elle occupe actuellement, rue de l'École-de-Médecine ; 3° deux autres millions pour les écoles d'apprentissage ; 4° enfin le dernier million pour servir à subventionner les sociétés de secours mutuels.

Quelque dignes d'intérêt que soient ces différentes institutions, il serait fâcheux, à notre avis, qu'on fît servir à les doter et qu'on éparpillât ainsi par ce fractionnement les fonds provenant de la vente des diamants de la Couronne. La pensée dominante, réellement décisive, qui fit voter par les Chambres cette aliénation et à laquelle l'opinion publique s'était ralliée

délibérément, était que le produit en fût consacré à enrichir nos collections d'art : quel emploi plus rationnel pouvait-il en être fait ? alors surtout que les ressources affectées par le budget à nos musées sont notoirement insuffisantes et nous mettent dans un état d'infériorité lamentable toutes les fois qu'il s'agit de lutter, sur le terrain des enchères pour l'acquisition d'œuvres d'art, avec les musées étrangers ou même avec les simples collectionneurs. Ce n'est pas trop présumer, au surplus, que d'affirmer que la caisse des musées amplement pourvue — comme elle serait par la dotation de ces sept millions — ne manquerait pas d'encourager les libéralités privées et ne tarderait certainement pas à être gratifiée de donations et de legs faits en sa faveur par des personnes qui seraient assurées de voir leur générosité concourir à un résultat sérieux et effectif. Aussi nous espérons bien que, lorsque le Parlement sera appelé à discuter le projet de loi du gouvernement, il aura la sagesse de le modifier dans un sens plus conforme aux intérêts artistiques du pays.

L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du 19 janvier, a procédé à l'élection de deux membres correspondants; ont été élus : MM. Siedmiradski, de Saint-Pétersbourg, et Ferdinand Leenhof, de la Haye, le premier en remplacement de M. Mussini, peintre, décédé, le second en remplacement de M. Antokolski, sculpteur à Saint-Pétersbourg, devenu membre associé de l'Académie. On sait que l'initiative des présentations pour l'élection des correspondants appartient à une commission de l'Académie et que les artistes étrangers qui en sont l'objet n'ont pas à poser leur candidature; c'est pourquoi il n'est pas fait mention des noms de ceux qui ont obtenu des suffrages et n'ont pas été élus.

Sur la proposition du ministre des Beaux-Arts, l'Académie étudie certaines modifications aux règlements qui établissent les conditions de séjour des pensionnaires de la villa Médicis, notamment en ce qui concerne les voyages d'études ainsi qu'un emploi de l'aller et du retour plus utile à leur éducation artistique. Il est question aussi d'apporter quelques améliorations matérielles, dont l'urgence est démontrée, à l'installation de l'École française d'archéologie, établie au palais Farnèse.

Dans une des dernières séances de l'Académie des Inscriptions, on a longuement discuté sur l'*Hermès* de Praxitèle dont les fouilles allemandes ont amené la découverte, en 1877, dans les ruines de l'Altis d'Olympie.

Cette œuvre, qui jusqu'alors n'était connue que par la description de Pausanias, est la seule production authentique de Praxitèle qui soit parvenue jusqu'à nous : cela dit assez l'importance de la découverte. La statue du dieu a été gravée dans *L'Artiste* (1885, II, 161) ; quoique mutilée, elle constitue un des plus beaux spécimens de l'art grec de la grande époque. Sur le bras gauche qui s'appuie à un tronc d'arbre et d'où pend une draperie, Hermès porte Bacchus enfant; le bras droit, brisé, a disparu. Or, M. Héron de Villefosse a signalé à l'Académie la trouvaille, faite à Hatrize (Meurthe-et-Moselle), d'un petit bronze parfaitement semblable au type de l'*Hermès* de Praxitèle : le dieu a le bras droit levé, comme cela apparaît de toute évidence dans la statue d'Olympie, et tient dans la main une grappe de raisin.

D'après une récente décision ministérielle, la treizième session de la réunion à Paris des sociétés des Beaux-Arts des départements, aura lieu, en 1889, pendant la semaine de la Pentecôte, et ainsi que l'année précédente, se tiendra à l'école des Beaux-Arts.

Le gouvernement va déposer à la Chambre une demande de crédit de 30,000 francs destinés, pour une part, à parer aux frais d'installation d'une nouvelle salle au musée du Louvre pour contenir les monuments rapportés de Susiane par M. Dieulafoy; cette salle fait suite aux deux autres précédemment installées et dans lesquelles on a déjà exposé une partie de cette collection. L'autre part de ce crédit a pour but de faire effectuer le nettoyage des statues qui ornent les jardins publics; opération généralement désastreuse pour les objets d'art sur lesquels on la pratique, car lorsque les marbres l'ont subie deux ou trois fois, ils ont perdu la finesse, la souplesse et la vigueur du modelé.

Par application d'une décision prise par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, les salles du Collège de France vont s'enrichir de cinq bustes nouveaux que la direction des Beaux-Arts vient de commander à trois sculpteurs. Ce sont ceux de Gassendi, Ramus, Oronce Phiné, Pierre Danès et Vatable.

Il y a déjà plusieurs années qu'on avait songé à retirer de la façade de l'Opéra, le groupe de Carpeaux, *la Danse*, et à le transférer soit dans un musée, soit dans l'intérieur du monument lui-même, à l'extrémité du foyer de la danse ; car on avait cru reconnaître que la pierre dans laquelle ce groupe a été sculpté, n'était pas capable de résister longtemps aux intempéries du plein air ; peut-être même craignait-on alors pour cette œuvre quelque nouvel acte de vandalisme, autrement grave de conséquences que celui de la bouteille d'encre, demeuré mémorable. Depuis quelques jours, on parle à nouveau de ce projet de déplacement — non pas pour ce dernier motif, heureusement — mais parce qu'on s'est aperçu, ainsi qu'on le prévoyait autrefois, que le groupe se lézarde par endroits. Une vérification attentive va avoir lieu, et si ces craintes sont fondées, on se décidera à le transporter au musée du Louvre où Carpeaux n'est représenté que par un simple portrait d'homme en buste, offert récemment à l'État par un particulier. En ce cas, le groupe original de la *Danse* serait remplacé, sur la façade de l'Opéra, par une copie. Une opération analogue fut faite, sous le second Empire, pour la fontaine des Innocents, dont les sculptures décoratives en bas-relief, de Jean Goujon, se détérioraient et étaient menacées d'une complète destruction ; on les détacha du monument pour les transporter au Louvre, où elles figurent dans les salles de sculpture de la Renaissance, et on leur substitua des reproductions.

L'une des ailes du palais Mazarin, celle qui se trouve au débouché de la rue de Seine sur le quai Malaquais, a été aménagée en vue de l'installation du musée fondé par Mme la comtesse de Caen.

On se rappelle que Mme de Caen, décédée en 1870, a affecté par testament une pension annuelle de 4,000 francs à servir, durant trois ans, dès leur retour de la villa Médicis, aux jeunes artistes, peintres et sculpteurs, qui ont obtenu le prix de Rome. La seule obligation imposée à ces artistes consiste à offrir à un musée qui porte le nom de Mme de Caen, une œuvre librement choisie parmi celles qu'ils rapportent de Rome, ou qu'ils exécutent durant les premiers temps de leur retour. Depuis 1876, tous les prix de Rome ont bénéficié de ce legs. Le dimanche et le lundi, l'entrée de ce musée sera gratuite ; les autres jours, elle coûtera vingt-cinq centimes. La recette sera employée à une œuvre philanthropique.

Voici la nomenclature des œuvres qui figurent déjà au musée de Caen, qui sera ouvert au public prochainement :

Peinture : M. Toudouze (1876), les *Anges gardiens ;* M. Gabriel Ferrier (1877), *Une scène de l'Inquisition ;* M. Aimé Morot (1878), *Salomé ;* M. Comerre (1880), la *Fille du jardinier ;* M. Wencker (1881), *Une bai-*

gneuse; M. Chartran (1882), la *Peinture française à la villa Médicis* (cette œuvre orne le plafond du vestibule du musée); M. Schommer (1883), la *Villa Médicis couronnant Mme de Caen;* M. Bramtot (1884), la *Vague;* M. Doucet (1885), *Jeune femme à sa toilette.*

Sculpture : M. Marqueste (1876), *Orphée;* M. Coutan (1877), *Jupiter et Léda;* M. Idrac (1878), *Vénus sur un dauphin;* M. Injalbert (1879), l'*Amour dominant un lion;* M. Hugues (1880), *Petite mendiante;* M. Lanson (1881), *Statue de Mme de Caen;* M. Cordonnier (1882), l'*Amour et la Folie;* M. Fagel (1884), *Vénus et l'Amour.*

Depuis que l'éclairage électrique avait été installé sur la place du Carrousel, les machines à vapeur destinées à le produire étaient placées dans les sous-sols du pavillon de Flore. Cet état de choses constituait un danger permanent d'incendie pour le musée du Louvre. Les machines viennent d'être enlevées: l'éclairage de la place du Carrousel est désormais assuré par les générateurs électriques que l'on vient d'installer dans l'une des cours du Palais-Royal et qui pourvoient aussi à l'éclairage de la Comédie-Française.

Mais, si, de ce côté, le danger est conjuré, il n'en est malheureusement pas de même relativement aux innombrables services de la Préfecture de la Seine, établis au pavillon de Flore. Cette installation qui ne devait être que provisoire et qui dure depuis une quinzaine d'années, a été faite dans des conditions de sécurité déplorables: on a transformé ces vastes locaux en un inextricable dédale de couloirs et d'escaliers, exclusivement construits en bois les uns et les autres, aussi bien, du reste, que toutes les cloisons qui divisent en superficie et même en hauteur les étages de cette partie des Tuileries et en font une infinité de petits bureaux. Déjà, au temps où M. Hérold était préfet de la Seine, le feu prit dans ses appartements; par bonheur, on put circonscrire l'incendie et l'empêcher de se communiquer aux constructions attenantes qui renferment la grande galerie du bord de l'eau. Les traces en sont encore visibles aux rebords calcinés des fenêtres du deuxième étage sur la façade du pavillon de Flore qui regarde le Pont-Royal; et il s'en fallut même de bien peu que le délicieux groupe décoratif, sculpté par Carpeaux, l'un de ses chefs-d'œuvre, fût atteint par les flammes et irréparablement détruit. On pouvait espérer que ce serait là un avertissement salutaire pour l'administration et que cette dernière se hâterait de transporter ailleurs ces malencontreux bureaux: rien n'a été changé, les choses ont demeuré en l'état et y demeureront, selon toute vraisemblance, encore longtemps; et ce périlleux voisinage continuera à être une menace constante d'incendie pour le Louvre.

Un décret vient de réorganiser la commission consultative des travaux d'art, créée en 1882, qui a pour fonction d'examiner les projets de décoration des édifices publics et les esquisses ou maquettes se rapportant à ces projets; elle donne son avis sur les demandes de concours adressées à l'État par les départements et les municipalités. Elle désigne en outre les œuvres d'art qui méritent d'être acquises aux expositions annuelles des artistes vivants, et apprécie les travaux que les artistes ayant obtenu le prix du Salon ou les bourses de voyage sont tenus de présenter à leur retour en France.

Les membres de la commission sont nommés par le ministre, qui les choisit parmi les membres du Sénat, de la Chambre des députés et de l'Institut, les chefs ou fonctionnaires de services publics relevant de l'administration des Beaux-Arts, et les présidents ou membres d'associations artistiques régulièrement constituées. Le ministre désigne parmi les membres de la commission une sous-commission chargée d'étudier, dans l'intervalle des séances, les questions qui lui sont soumises pour lui en faire un rapport et expédier les affaires qui n'exigent pas la réunion plénière de la commission. La commission et la sous-commission sont convoquées à des époques indéterminées lorsque les besoins du service l'exigent. L'ordre du jour de chaque séance est arrêté par le ministre; il ne peut y être dérogé. Voici la liste des personnes désignées pour faire partie de cette commission : MM. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, président; Gustave Larroumet, vice-président; Jules Comte, Kaempfen, Lafenestre, Étienne Arago; Bardoux, Millaud, Schœlcher, de Rozières, sénateurs; Henry Maret, Antonin Proust, Jules Roche, Pichon, députés; Yriarte, Burty, Roger-Ballu, Lefort, Dayot, Henry Havard, Roger-Marx, inspecteurs des Beaux-Arts; Georges Hecq, chef du secrétariat des Beaux-Arts; le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Bailly, membre de l'Institut, président de la Société des artistes français; Bonnat, Puvis de Chavannes, Chapu, Dalou, Ch. Garnier, Dutert, Chaplain, graveur en médailles, Bracquemond; Paul Mantz, directeur général honoraire des Beaux-Arts, Guillaume, membre de l'Institut, inspecteur général de l'enseignement du dessin, Ph. de Chennevières, membre de l'Institut, Poulin, directeur honoraire des bâtiments civils, Ollendorff, directeur de l'enseignement technique; Baumgart, chef du bureau des travaux d'art, Crost, chef du bureau de l'enseignement du dessin et des musées, secrétaires; Bigard-Fabre, sous-chef du bureau des travaux d'art, secrétaire-adjoint.

La sous-commission est composée de MM. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, président: Kaempfen, Lafenestre, Yriarte, Burty, Havard, Bonnat, Chaplain, Dalou, Dutert, Paul Mantz, Baumgart. En l'absence du directeur des Beaux-Arts, M. Kaempfen, directeur des musées nationaux, remplira les fonctions de président de la sous-commission.

Dès sa première réunion, la commission ainsi réorganisée sera consultée sur la répartition des travaux pour la décoration sculpturale du Panthéon, destinée à compléter la décoration picturale qui fut ordonnée par le marquis de Chennevières pendant qu'il occupait la direction des Beaux-Arts.

La première épreuve du concours ouvert entre tous les artistes français pour la composition du diplôme des récompenses à décerner à l'Exposition de 1889 avait donné les résultats suivants : sur les cent cinquante projets environ qui avaient été présentés, le jury en avait désigné cinq pour le concours au second degré. Les auteurs de ces projets étaient MM. Louis Bonnier, Henri Dauger, Daniel Dupuis et Georges Duval en collaboration, Pierre-Victor Galland et Michel-Édouard Lançon, qui devaient présenter l'exécution définitive de leurs esquisses. Sur cette seconde épreuve le jury a fait choix du projet de M. Galland ; à ce dernier est attribué un prix de 10.000 francs, et à chacun des quatre autres concurrents une indemnité de 1.000 francs.

L'Association des artistes, à Munich, a résolu d'organiser dans cette ville une exposition internationale des Beaux-Arts, qui doit avoir lieu dans le courant de cette année.





LES LIVRES

Artistes contemporains des pays de Guyenne, Béarn, Saintonge et Languedoc, avec 10 planches hors texte et illustrations dans le texte; Bordeaux, G. Gounouilhou.



Ce livre n'est pas un catalogue complet et méthodique des artistes produits par les provinces mentionnées sur le titre. Un semblable travail eût exigé un gros volume, car peu de parties de la France furent plus riches que le Sud-Ouest en peintres ou en sculpteurs contemporains. « Notre prétention a été plus modeste, lit-on dans l'avant-propos. Nous avons voulu grouper simplement quelques noms d'artistes glorieux ou célèbres à divers titres, mais ayant tous, autant que possible, quelque lien qui les rattache à notre ville ou à notre région ». Ce choix a-t-il été parfaitement compris? Il y manque bien des noms, et des plus célèbres. On regrette notamment de n'y pas voir figurer Jean-Paul Laurens. Sa place y était marquée comme elle l'est dans l'histoire de l'art contemporain.

Tel qu'il est le volume comprend deux études de M. Louis Bauzon sur Léon Bonnat et sur Alexandre Falguière, deux autres de M. Paul Berthelot sur Eugène Fromentin et sur Ingres, une étude de M. Charles Chaumet sur Léo Drouyn, une de M. Charles Marionneau sur Maxime Lalanne, une de M. Laurent Mathéron sur Goya, une de M. Ernest Toulouze sur Raymond Brascassat, une de M. Paul Bonnefon sur Rosa Bonheur, et enfin deux études de M. Emile Vallet sur Narcisse Diaz et sur Léonce Chabry. On le voit, le plus grand éclectisme règne dans ce recueil.

En général, ces études sont des résumés consciencieux qui donnent la physionomie exacte et abrégée du talent de chaque artiste. Nous signale-

rons ici, comme plus personnelles, les pages de M. Marionneau sur Maxime Lalanne et celles de M. Vallet sur Diaz et sur Léonce Chabry. La monographie consacrée à M. Léo Drouyn est fort curieuse aussi. Graveur et archéologue, M. Drouyn est une des physionomies les plus sympathiques parmi les artistes méridionaux. Paris ne le connait guère, parce que le graveur ne chercha jamais beaucoup les applaudissements. Mais son œuvre gravé est considérable et mérite le plus sérieux examen. Nous consacrerons bientôt à cet artiste, dont la science égale le talent, une étude qui essayera de faire ressortir les mérites de sa longue carrière.

La Danaë, nouvelles, par Pierre Gauthiez; Paris, librairie de l'Art.

La Danaë est la première des cinq nouvelles qui composent ce petit livre; elle est aussi la plus longue, la plus dramatique, et le petit livre porte son nom. A côté d'elle pourtant, *Un effacé*, *Jacques Verrières* mériteraient mieux qu'un sous-titre. Ce ne sont pas des satellites, comme *la Sablonnière*, comme *la Poupée de la rue de Racine*. L'intérêt presque égal de ces trois œuvres principales vient sans doute de leurs différences d'inspiration.

Jacques Verrières, c'est le rêve amer que nous tous avons fait, avant même la vingtième année, lors d'un amour chaste, poétique et silencieux pour une vierge toute prête à se marier, le rêve de mourir de ce que nous appelions sa trahison, de son mariage, et de la voir contempler cette mort, désolée de son œuvre, et pardonnée. Est-il rien de meilleur que de revivre les vieux rêves? Celui-là, M. Gauthiez nous le rend avec toute sa jeunesse et sa franchise. Je voudrais cependant, pour plus d'illusion, le style naïf, un style de rêve et de légende. Je voudrais aussi la vierge, celle qui tue, plus détachée du fond en relief. C'est elle qui est tout dans une pareille histoire. Les diversions que l'on essaie ne la font pas oublier. Jacques Verrières, lui, qui est un enfant tout spontané, n'a peut-être pas fait le projet de se consoler avec une autre aventure. Du moins, cette autre aventure, il l'a eue, et si charmante, si heureuse! une liaison avec une fillette, une enfant comme lui, qui rappelle l'exquise fauvette perdue pour Paris depuis quatre ans; des amours d'oiselets. Vraiment la fauvette me plait plus que la vierge; je veux croire que le baume, en guérissant la première blessure, en a fait une autre plus cruelle, et que Jacques Verrières meurt de l'abandon de la fauvette, non du mariage de la vierge.

La fraîcheur, la jeunesse de ce conte ne se trouvent pas dans *la Danaë*, qui nous montre un second état d'esprit du romancier. Le rêve a disparu; l'étude le remplace, soigneuse, sincère, désintéressée *La Danaë* qui fait

le sujet du drame est un tableau de chair, la peinture d'une femme nue, enveloppée dans sa chevelure fauve, le visage masqué par un bras qui se replie, tout le corps ruisselant de soleil. Longtemps le peintre Paul Lorquin, fils d'un paysan lorrain, a cherché son modèle ; par hasard, à la suite d'une fièvre prise à Rome, il revient au pays où son père s'est remarié. Et c'est sa jeune belle-mère, son amie d'enfance qui lui apparaît comme le type désiré, la vraie, la seule Danaë. Voudra-t-elle poser? L'hésitation n'est pas longue. Paul veut son modèle; Aliette veut Paul, et un jour, tout naturellement, les deux désirs se contentent. Le peintre a ses heures de pose, la femme a son heure d'amour. Pour Paul ce n'est après tout qu'un adultère un peu corsé: l'inceste est presque aussitôt oublié que commis. Mais la trace, la preuve matérielle en demeure, cette femme nue, cette chair triomphante. Le tableau crie l'inceste, et toujours plus haut à mesure que le succès grandit. Il suffit d'un esprit envieux de Paul pour trouver le secret, pour le répandre, pour le réveler enfin au père Lorquin. Ce grand coup frappe Paul en pleine ivresse, en pleine apothéose. Après, par exemple, c'est la débâcle. Aliette devient folle et meurt : les deux Lorquin s'acheminent à leur propre tombe dans l'hébétement et la décrépitude. Ces faits ainsi résumés ont une sécheresse excessive, une dureté impitoyable. Dans le récit, la sécheresse disparaît sous la souplesse, la richesse du style, un style qui a de bons muscles. Mais le récit reste impitoyable. Il n'y a rien dans cette âme de Paul Lorquin, dans cette âme d'Aliette, à peine du vice. Toutes deux, elles s'enlèvent vigoureusement, et leur cynisme apparaît plus fort, plus cru, dans l'intense vérité que le romancier a su leur donner. Près de ces deux êtres, Étienne Masson, l'ami de Paul, Marguerite Lorquin, sa sœur, deux caractères moins nus, ne mettent pas encore assez d'ombre. La nouvelle finie, on la tient pour œuvre d'art, d'excellente plastique; on admire, mais on est en quête d'une émotion.

Un effacé, la troisième œuvre donne entière satisfaction. Là, c'est autre chose que du rêve, autre chose que de la plastique. C'est de la simple vie humaine, semée d'espoirs, d'illusions, d'élans, puis de déboires et de tristesses. Le progrès est énorme de Jacques Verrières, et de Paul Lorquin, à l'*Effacé*, Louis Darlot. L'âme de celui-là est riche; l'étude délicate et profonde de l'auteur n'a que la peine d'y fouiller. Un garçon honnête, de cœur très doux, d'esprit absolument fier, indépendant jusqu'à la sauvagerie, jusqu'à la maladresse, avec de la poésie plein l'âme, cet homme jeté dans le professorat, et déprimé peu à peu par ce métier qui ne va pas à sa taille, voilà le héros que M. Gauthiez a conçu. C'est plus qu'un homme, c'est un type, et qui nous intéresse dès les premières lignes, qui nous émeut, qui est notre frère. A côté, M. Gauthiez a posé l'être heureux, habile, qui se fait sans peine la vie rêvée par Darlot, épouse, en sortant de l'école normale, la jeune fille même que Darlot aimait, reste à Paris, devient vite une célébrité littéraire. Entre les deux types, le contraste est

douloureux, mais si humain, si vrai ! Loin de Paris, loin des joies espérées, la vie de Darlot s'écoule, monotone et souffrante, flétrissant peu à peu toutes les belles fleurs d'illusions et de rêves, qui ne demandaient qu'à s'épanouir. Le récit de cet insensible étouffement a une tristesse pénétrante qui fait d'*Un effacé* une œuvre forte, accomplie.

Dans ces trois nouvelles, en gardant une préférence pour telle ou telle, il faut laisser au style une part égale d'éloges. C'est un style robuste, viril, large, où passent, par instants, des souffles puissants, des bouffées d'air de forêt ou de montagne. *La Sablonnière, la Poupée de la rue Racine* ont aussi de la prestance et du charme; pour tout dire, ce petit livre de cinq nouvelles est d'un écrivain sincère, d'un artiste. — Louis Delzons.



Le Directeur-Gerant : Jean Alboize

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER

L'ARIOSTE



LE MASSIER



GUSTAVE MOREAU

Any where out of the world.
N'importe où hors du monde.
BAUDELAIRE.



ES mots étranges et mystérieux, qui servent de titre à l'un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, nous reviennent à la mémoire, au moment d'aborder l'artiste de notre temps qui a poussé le plus loin la haine de la vulgarité et l'amour passionné des chimères. En un siècle positif où l'on ne sait plus rêver, M. Gustave Moreau se distingue par l'audace et la singulière puissance de ses rêves. C'est un pays d'enchantement que celui qu'il a créé : on n'y rencontre que figures fabuleuses, monstres fantastiques, palais étincelants comme ceux des Mille et une nuits. De même que certaines féeries de Shakespeare où le lieu de la scène est à la fois partout et nulle part, cette peinture extraordinaire nous transporte

dans un monde supérieur, éternellement jeune et charmant, le monde des fictions et des idées pures. On est ébloui par la splendeur de la forme autant que doucement attiré et séduit par le fond : car dans presque toutes ces créations il y a comme une âme divine et cachée, un sens exquis à découvrir. C'est matière à d'infinies recherches, à de vagues et caressantes rêveries. Lorsqu'on lui demandait un souvenir, Millet, le grand rustique, avait coutume de dessiner une paire de sabots ou des épis de blé : c'étaient ses armes parlantes. M. Gustave Moreau à semblable demande ne pourrait répondre que par un sphinx, un griffon, ou par quelqu'un de ces oiseaux chatoyants, irisés, parés des plus vives couleurs, qu'il a semés avec profusion dans ses œuvres. L'oiseau bleu couleur du temps, l'oiseau ingénieux des contes donnerait seul idée de la poésie particulière à ce talent original. Artiste isolé, sans précédents, sans successeurs, absolument unique en sa manière, M. Gustave Moreau se présente à nous comme une énigme à déchiffrer.

Il est très peu connu de la génération actuelle, se tenant soigneusement à l'écart de toutes les exhibitions que d'autres recherchent avec tant d'ardeur. A peine expose-t-il deux fois en dix ans. Sur vingt jeunes gens, combien n'ont vu de lui que son tableau du Luxembourg, cette *Jeune fille portant la tête d'Orphée,* dont l'allure exotique, le triste et doux visage inquiètent autant qu'ils surprennent. Peut-être a-t-on quelques vagues souvenirs de l'Exposition universelle de 1878, où il figura si brillamment, du Salon de 1880 où apparurent la *Galatée* et l'*Hélène.* Qui eut l'occasion d'admirer la suite complète d'aquarelles pour les *Fables* de La Fontaine, appartenant à M. Antony Roux, de Marseille, quand elles furent exposées chez Goupil il y a trois ans ? un petit groupe de raffinés tout au plus. Quant aux peintures qui s'accumulent dans l'atelier depuis plus de vingt ans, nul ne les soupçonne en dehors des rares intimes. Cette année encore on n'en verra rien. Cela ajoute à la singularité et au mystère; cela achève de donner à M. Moreau un renom de peintre fermé aux profanes.

D'où vient cet amour obstiné de la retraite ? Est-ce affectation, besoin de ne pas faire comme tout le monde ? N'y aurait-il pas là plutôt dédain aristocratique des jugements de la foule, peut-être un fond de rancune d'avoir été souvent si mal compris, mais surtout

détachement de vrai sage à qui créer suffit, qui s'inquiète peu de l'opinion, savourant longuement ses propres songes, ayant peine à s'en séparer? N'oublions pas d'ailleurs les scrupules d'une conscience délicate qui ne parvient que difficilement à se satisfaire et ne regarde jamais sa tâche comme achevée.

La récente nomination du peintre à l'Académie des Beaux-Arts nous est une occasion d'entrebâiller cette porte si bien close. Profitons-en. Il se peut qu'un jour M. Gustave Moreau se décide enfin à sortir de son ombre et nous offre en une exposition privée un vaste ensemble d'œuvres qui l'expliqueront plus clairement. Rien n'empêche en attendant de chercher au moins à le deviner. La jeune école littéraire, M. Huysmans en tête, s'est prise pour lui en ces derniers temps d'une admiration parfois compromettante. Elle l'admire à tâtons sans toujours le comprendre : elle lui érigerait volontiers un autel entre Stéphane Mallarmé et Odilon Redon. Il importe de le distinguer de ces illustres détraqués. L'examen de quelques-unes des peintures anciennes et surtout d'un grand nombre d'aquarelles du maître a rendu possible, quoique toujours périlleuse, la tentative que nous faisons de le juger. Les amateurs bienveillants qui nous ont libéralement ouvert leurs trésors ont donc collaboré à ce travail. Qu'ils en reçoivent nos vifs remerciements (1).

Avant d'étudier l'œuvre même du grand artiste dans sa complication et son étonnante variété, il est bon d'examiner d'abord son système, de voir ce qu'il a voulu dire, comment et pourquoi il l'a dit, en un mot quelles sont les influences qu'il a subies et qui ont pu contribuer à lui faire une âme si différente de celle du vulgaire. Évidemment le don entre ici pour beaucoup, présent merveilleux des fées; mais il faut aussi tenir grand compte de l'éducation, de l'acquit dans cet art très travaillé, dans ce talent où l'on sent même parfois trop de volonté et d'effort.

Ceux qui ont eu la rare fortune d'approcher le maître savent quel charme de parole abandonnée et facile, quelle distinction d'esprit,

(1) MM. Charles Ephrussi, Duruflé, Edmond Taigny, Cahen d'Anvers ne nous en voudront pas de les nommer, non plus que M. Charles Hayem qui est avec M. Roux le plus riche collectionneur de Moreau : il n'en possède pas moins de trente-cinq ou quarante, tant aquarelles que tableaux; c'est tout un musée.

quelle chaleur et quelle flamme il met au service de ses idées. C'est un brillant causeur, un homme du monde parfait que ce solitaire. On découvre en lui une nature exquise, une intelligence supérieure formée à tous les raffinements de la haute culture, un cœur tendre dont la vie a plutôt exagéré la délicatesse et la pureté natives. Il y a peu d'événements dans son existence. Fils d'un architecte, ayant reçu une instruction très soignée sous les yeux et sous la direction même de son père, M. Gustave Moreau a presque réalisé le vœu du poète :

> Naître, vivre et mourir dans la même maison.

Car la demeure qu'il habite rue de La Rochefoucauld, s'il n'y est pas né, au moins y a-t-il toujours vécu dès l'âge d'homme. C'est la demeure de ses parents, où il a rêvé ses premiers rêves, à laquelle sont attachés quelques-uns de ses plus chers souvenirs, et qu'il a sans doute voulu garder telle par un sentiment de filial respect. Dans ce quartier neuf, où il s'est élevé depuis tant d'habitations somptueuses, toutes en clinquant et en simili-marbre, elle se distingue par son apparence modeste, sa mine un peu vieillotte et je ne sais quelle sauvagerie qui lui donne l'air d'avoir peur du passant. L'atelier qu'on s'imaginerait volontiers, d'après la peinture, tendu d'étoffes de prix, plein de joyaux d'Orient, de la Perse ou de l'Inde, d'objets d'art venus de tous les coins du monde, est également très simple, nous dit-on. M. Moreau ne l'entend pas du tout à la façon moderne, comme un lieu de réception et de conversation banale, une sorte de salon pittoresque. Pour lui c'est un laboratoire, et il s'y livre loin du bruit à son travail d'alchimiste toujours inquiet, amoureux de perfection et qui cherche à faire de l'or. D'ailleurs, comme Balzac qui écrivait au charbon sur les murs nus de sa demeure, ici une tapisserie des Gobelins, là un buffet Henri II, et qui peut-être les voyait, M. Gustave Moreau a l'imagination suffisamment riche pour faire naître autour de lui ses songes. Toute sa vie a été remplie par l'amour exclusif et passionné de l'art, quelques voyages, des affections profondes, de douces et fidèles amitiés. Aussi l'histoire la plus intéressante à suivre, c'est l'histoire même de son esprit.

Une des influences les plus puissantes qu'il ait subies, c'est celle du romantisme. Au fond son art n'est qu'un romantisme exalté,

raffiné, subtilisé en quelque sorte et qu'il applique aux sujets antiques aimés de tout temps par les Académies. On le définirait assez bien, si toutefois on peut le définir, un classique qui aurait des idées romantiques. C'est ce mélange savoureux, cette fusion intime de deux éléments en apparence discordants, qui fait en grande partie son



Croquis de Gustave Moreau pour la fable : *Phébus et Borée.*

originalité et sa force. Pour avoir manqué de cette sage discipline scolaire, pour s'être abandonné sans frein au caprice d'une imagination déréglée, un peintre mort il y a quelques années, Anatole de Beaulieu, qui aima comme lui l'éclat des tons scintillants et des couleurs flambantes, mais voulut être satanique sans savoir penser, n'a jamais produit que des fruits avortés et bizarres. Ce fut un fou,

mais qui nous montre l'envers de l'art de Moreau, ce que peut devenir le romantisme poussé à l'extrême dans un cerveau mal équilibré : hallucination et pur cauchemar. Ce qu'il y a de remarquable au contraire chez le maître qui nous occupe, c'est combien l'intelligence dirige et conduit en général l'imagination.

Son éducation classique s'est faite d'abord à l'École des Beaux-Arts, où il entra en octobre 1846, vers l'âge de vingt ans. Il fut élève de Picot, qui était le voisin de son père, rue de La Rochefoucauld. On ne comprend plus guère à distance la faveur dont a joui ce peintre vénérable, né peu d'années avant la Révolution, et qui, après avoir reçu de Vincent la tradition académique du XVIIIe siècle, transmit au XIXe le respect des nobles ordonnances. Membre de l'Institut, couvert de décorations et de médailles, il avait alors un des ateliers les plus fréquentés de Paris, celui qui passait pour préparer le plus sûrement au prix de Rome, comme de nos jours ceux de Cabanel ou de Bouguereau. Ainsi que tous les débutants, M. Gustave Moreau rêva de remporter la palme. Il concourut, mais une fois seulement, ne l'obtint pas et y renonça. Ce fut tant mieux : car cela sauva son indépendance, cela lui permit de se développer librement.

Il était dès lors sous une influence qui devait paraître mauvaise à l'École des Beaux-Arts, celle de Delacroix. Ceux qui ont vu les Salons de l'époque nous parlent d'une *Pieta* exposée en 1852 (1), sa première œuvre publique, qui était tout à fait dans l'esprit et le sentiment du maître. Il serait intéressant de la revoir aujourd'hui, de même que le *Cantique des cantiques* ou le *Darius en fuite se désaltérant dans une mare après la bataille d'Arbelles*, qui figurèrent au Salon de 1853 ; de même que les *Athéniens livrés au Minotaure dans le labyrinthe de Crète,* tableau qu'il exposa en 1853 et qui dort oublié dans je ne sais quel musée de province : car l'État l'avait acheté avant l'ouverture du Salon. N'y avait-il là, comme l'ont dit les critiques du temps, qu'imitation de Delacroix et de Chassériau ? N'y découvrirait-on pas des tâtonnements, des inquiétudes qu'éclaireraient pour nous les œuvres postérieures, et qui nous laisseraient entrevoir déjà un tempérament nouveau ? Les premiers sujets étaient relativement simples, quoique manifestant un goût singulier pour la couleur et

(1) Elle se trouverait, paraît-il, à la cathédrale d'Angoulême.

le drame. Le dernier prêtait à beaucoup plus de complications, d'étrangetés et de mystère? Comment l'avait-il traité et compris? Par le côté historique, ou par le côté hiératique et sacré de vieux mythe aussi obscur que terrible? Était-ce la timide ébauche et l'essai d'un système, ou une œuvre restée dans la tradition courante? Qui nous le dira? Qui sait où elle est? Une toile qui n'a pas quitté l'atelier du maître, *Hercule et les cinquante filles de Thestius,* nous révélera peut-être un jour la date où commença à germer en lui l'inconnu, où il eut la révélation d'un art à créer. Mais il avait goûté d'abord aux sources romantiques, il s'y était abreuvé jusqu'à l'ivresse et en garda toute sa vie l'impression vive.

Les vrais maîtres de M. Gustave Moreau, les vrais éducateurs de son esprit, après Delacroix et Chassériau, ce furent les Italiens. Il avait déjà dû les pratiquer plus d'une fois au Louvre. Au lendemain du Salon de 1855 et de l'Exposition universelle, ennuyé peut-être de s'entendre toujours traiter d'imitateur et sentant le besoin de changer d'air pour s'affirmer plus résolûment, soit qu'il n'eût pas encore pleine conscience de son rêve, soit qu'il voulût consulter de plus forts que lui sur les moyens de le réaliser, il part pour l'Italie. Il y resta trois ans dans une joie perpétuelle du cœur et des yeux. Il aima ceux du nord comme ceux du midi, les Vénitiens et les Lombards aussi bien que les Florentins, Carpaccio et Titien autant que Vinci, Pollaiuolo et Mantegna autant que Raphaël. Il sut tout voir, tout apprécier, tout comprendre, demandant à l'un des conseils de force, à l'autre des conseils de grâce, à tous des leçons de beauté et de style, se les assimilant, se les incorporant comme une nourriture et savourant en dilettante le plaisir de changer. S'il eut des préférences pour les primitifs, comme on en a volontiers aux époques de civilisation avancée, parce qu'on trouve en eux ce qui manque alors, la naïveté, la fraîcheur des impressions premières, cela n'ôta rien à son respect pour les génies plus mûrs qui ont porté l'art à sa perfection. Je sais de lui une copie à la détrempe de Raphaël qui est admirable. Il sut également pénétrer l'antique, il en goûta la calme grandeur.

On peut conjecturer toutefois qu'il se plut surtout à Venise et dans l'entourage de Léonard. Mantegna lui-même, dont l'archaïsme le charmait tant, pâlit presque à côté. Car il se sentait là chez lui, dans un milieu qui lui convenait. La magie des tons, la féerie orien-

tale des couleurs que recherchent les Vénitiens, admirateur de Delacroix, il les aimait comme eux. Les raffinements de sensibilité, la profondeur et le mystère de l'âme qui fut le souci du Milanais, il rêvait d'y atteindre à son tour. Aussi dut-il interroger ardemment le maître des maîtres, le plus moderne des anciens, qui contient en lui tous les secrets parce qu'il a connu tous les problèmes, Léonard de Vinci. Les souvenirs lombards sont fréquents dans l'œuvre de M. Gustave Moreau ; les souvenirs vénitiens le sont également. On peut voir chez lui la copie à l'aquarelle d'une *Adoration des mages* de Titien et un fragment des *Noces d'Alexandre et de Roxane* de Sodoma, qui, malgré leurs dimensions réduites, donnent la sensation même des originaux : tant il s'était fortement imprégné de la manière propre à chaque peintre ! Certaines de ses aquarelles de pure exécution, comme *la Toilette* de la collection Hayem, rappellent absolument Venise. Le *Massier* reproduit en tête de cette étude montre d'ailleurs ce qu'il sait faire quand il songe à Bellini. C'est une réplique très fine, avec variantes, de la grande aquarelle qui parut à l'Exposition universelle de 1878 et que possède M. Hayem. La figure est imposante dans sa gravité austère, de face, sur un cheval blanc caparaçonné, et l'exécution s'égaie ici de menus détails qui en ravivent l'effet, bleus ou jaunes soyeux du costume, décoration de faïences, animal héraldique peint en rouge sur la banderole, toute une musique de colorations doucement harmonieuses.

N'y avait-il pas un danger pourtant dans cet amour des maîtres si profond et si tendre, dans ce dilettantisme si raffiné ? A se livrer ainsi à tous au point de les ressusciter presque en lui, à traverser tant d'états d'âme, tant de formes de civilisation et de pensée, tant de modes d'expression, ne risquait-il pas de se perdre, de ne plus savoir penser par lui-même et de ne faire que répéter ce que d'autres avaient dit avant lui ? L'écueil de l'imitation et du pastiche auquel il n'avait échappé qu'à grand peine à la suite de Delacroix, n'allait-il pas le retrouver en Italie ? Fait curieux a constater, mais cependant réel : les deux influences se contrebalancèrent l'une par l'autre. Le romantisme resta le fond de son être ; les Italiens ne firent qu'achever de lui donner sa forme.

Que l'on compare une des premières œuvres de Baudry par exemple, *la Fortune et le jeune enfant*, à cette création si parfaite-

ment originale, *Œdipe et le sphinx,* qui marque la réapparition et pour ainsi dire les vrais débuts de M. Moreau au Salon de 1864, après neuf ans de silence et d'ombre. On sentira toute la distance qui sépare l'invention personnelle de la réminiscence. Baudry était bien jeune encore, lorsqu'il fit son tableau du Luxembourg sous la dictée même de Corrège et de Titien. C'était son troisième envoi de Rome. Il a trouvé mieux depuis ; il s'est fait une âme plus franchement



Étude du *Dédale* pour la *Pasiphaé*, par Gustave Moreau.

parisienne et française. Qui sait même si le symbolisme délicat des dernières années, qui donna tant de charme à ses *Dianes* et à ses *Psychés,* ne lui vint pas en partie de Gustave Moreau et du désir de glorifier à son exemple l'idéal? Il ne faut pas se le dissimuler pourtant : l'inspiration chez lui aussi bien que le goût de l'ordonnance et le style sont toujours demeurés plus ou moins italiens. Il respecta les moules traditionnels, et s'est contenté de parler, avec quelques néologismes, la langue des grands morts d'autrefois. Chez M. Moreau, au contraire, l'italianisme n'est qu'à la surface et se réduit

tout au plus à un certain mode d'expression : l'idée inspiratrice, la conception et la disposition même de l'œuvre sont absolument neuves et inédites. C'est un art vierge qui apparaît. L'*Œdipe* peut servir de type : car il contient en lui tout le système, s'il n'en comporte pas encore les derniers développements et l'épanouissement merveilleux de richesse. M. Gustave Moreau avait trente-sept ou trente-huit ans, quand il se décida à le soumettre à l'appréciation du public. C'était donc une œuvre mûrement réfléchie et méditée.

A défaut de l'original qui est à Rome chez un Américain, M. Eriman, on peut au moins se faire quelque idée de la composition d'après la gravure de Léopold Flameng, parue au moment du Salon dans la *Gazette des beaux-arts,* et surtout d'après les réductions à l'aquarelle qu'en a faites depuis l'artiste lui-même. Il en est une chez M. Hayem et une autre chez M. Duruflé, extrêmement curieuse, où le sujet est repris et traité en grisaille, comme un groupe de pierre ou de marbre posé sur son socle ; mais l'arrangement d'ailleurs n'a pas changé. Toujours c'est une lutte corps à corps entre le monstre féminin au profil méchant et dur, le front ceint d'un diadème et les reins d'un collier de perles, les grandes ailes frissonnantes, plein de grâce coquette et féline, de volupté cruelle, souriant comme la Joconde, et le jeune homme à la poitrine duquel il s'est accroché, qui sent palpiter sur son cœur cette énigme vivante et qui la fixe résolûment, les yeux dans les yeux, impassible, au fond peut-être étrangement troublé malgré son héroïque et fière attitude. Les regards se croisent, se tâtent et se pénètrent, l'un implacable et froid, l'autre interrogateur, méditatif, à la fois perplexe et ferme. C'est une lutte toute morale, mais une lutte à mort, un duel sans merci, et le gouffre est là qui attend le vaincu. Dans le tableau en particulier, la gorge anfractueuse où se passe la scène, l'étroit sentier qui serpente au bord de l'abîme, les hautes parois de rochers qui le surplombent, la végétation rare et vénéneuse qui pousse çà et là, les cadavres raidis qu'on aperçoit ou plutôt qu'on devine sortant à demi du gouffre parmi les débris de vêtements et de couronnes, tout cela ajoute au sens terrible du combat. Mais même sans ces accessoires, sans ce cadre pittoresque, réduit aux deux seuls personnages, le drame est complet et se suffit à lui-même.

Combien on est loin du tableau d'Ingres et de son irréprochable

académie ! Ici le mythe est creusé en son essence, en son intime profondeur et sa vérité éternelle. Que l'idée de la composition ait été inspirée à M. Moreau par quelque camée ou quelque intaille antique, par un de ces bas-reliefs où les Assyriens ont si fréquemment mis aux prises, face à face, l'homme et le monstre, peu importe. On peut dire qu'elle lui appartient : car il en a tiré un parti tout nouveau en y attachant une pensée symbolique. Est-ce l'image de la femme, tentatrice dangereuse qui dévore ses amants ? est-ce le problème de la vie et de la destinée humaine qui s'impose à tout esprit venu en ce monde ? Quoi qu'il en soit, c'est une difficulté à résoudre, une crise à traverser, et d'où l'on ne sortira que par la volonté. Ce caractère s'affirmait, paraît-il, jusque dans le dessin du corps d'Œdipe surtout, qui était âpre, farouche, un peu sec et tendu. Les critiques superficiels s'y trompèrent, et ne voyant que l'exécution, les contours cernés en traits rigides, la couleur vieillie, le goût pourtant encore modéré des accessoires, crièrent à l'imitation des vieux maîtres, au pastiche de Mantegna dont M. Moreau subissait alors l'influence : comme si Mantegna eût imaginé cette philosophie subtile, et que l'œuvre n'eût pas de plus haute portée qu'une vulgaire singerie d'archaïsme. Théophile Gautier a résumé d'un mot l'impression du tableau. Il baptisa Œdipe un *Hamlet grec*. Cela rend à la fois ce qu'on y trouve de plasticité antique et de génie moderne : le calme extérieur de la silhouette et des lignes, l'ardeur intense du dedans. On songe presque à un Delacroix qui aurait passé par Athènes et y aurait apaisé sa fougue.

C'est ici le moment d'aborder de front le problème, et de chercher à comprendre comment du romantisme a pu sortir cette fleur inespérée. La période qui s'étend de 1848 à 1860 environ, pendant laquelle M. Gustave Moreau se forma, n'est pas une des moins curieuses de notre histoire : car c'est une époque critique, un temps de transformation et de progrès. Pour s'expliquer le mouvement qui dut se faire en son esprit, il est bon de ne pas l'isoler de ses contemporains, de le replacer dans le milieu où il a vécu, en particulier dans le milieu littéraire qui put agir, même à son insu, sur ce talent tout pénétré de littérature. Il est certain qu'après la magnifique explosion de l'âge romantique qui avait révolutionné les

âmes, renouvelé la sensibilité et en quelque sorte créé l'idéal moderne, une fois les premières joies de la découverte épuisées, quand l'enchantement et le délire se furent évanouis, en littérature aussi bien qu'en art, qu'on fût romancier, poète ou peintre, on dut être pris d'un immense découragement. Combien parmi les derniers venus murmurèrent sans doute avec tristesse le mot de La Bruyère : « Tout est dit, et l'on vient trop tard » ! Ce qu'ils sentaient, ce qu'ils rêvaient, ce qu'ils auraient voulu dire, d'autres l'avaient senti, rêvé et dit avant eux. Lamartine, Victor Hugo et Musset, de même que Delacroix, semblaient avoir exprimé du premier coup l'âme du siècle et lui avoir fait parler sa langue définitive. Mais comme l'humanité ne peut pas se contenter de redites, comme il faut marcher, comme il faut du nouveau, « n'en fût-il plus au monde », on chercha et on trouva. D'ailleurs le calme commençait à se faire dans les esprits, l'enthousiasme aveugle disparaissait peu à peu. On se permit bientôt de critiquer les dieux qu'on avait adorés, de voir leurs pieds d'argile, de relever leurs défauts. La seconde génération en vint presque à renier la première. Ce qu'on reprochait surtout aux hommes de 1830, c'était d'avoir négligé parfois la forme pour le fond, de s'être montrés satisfaits à trop bon compte par d'éloquents à peu près, d'avoir jeté leurs idées en lyriques insoucieux du détail. Victor Hugo seul, parmi les poètes, était respecté comme ayant sculpté le vers d'une main plus ferme et continuant à perfectionner son moule prodigieux d'images. Ce fut l'ère des stylistes, des ciseleurs, des impeccables, dont Gautier et Baudelaire furent les précurseurs, Leconte de Lisle le grand pontife, que Vigny a presque deviné dans l'ombre où il s'enfermait, et dont Flaubert reste avec Gautier le plus illustre représentant en prose. On voulut être parfait, ne rien abandonner au hasard : au lieu de se disperser, de s'étendre, on se resserrait ; on visait à faire tenir en un mot, en une phrase ce qu'autrefois on aurait mis en vingt; on fit des sonnets admirables.

M. Gustave Moreau appartient à cette génération. C'est un Parnassien autant par le soin scrupuleux du détail que par la recherche ingénieuse de l'idée et la haine du profane vulgaire. N'a-t-il pas l'âme d'un Sully-Prudhomme, en même temps que la forme splendide d'un Leconte de Lisle ou d'un José-Maria de Hérédia ? Delacroix

avait été son idole. Pouvait-il s'empêcher toutefois de remarquer douloureusement ce qui lui manquait, d'être choqué même dans ses œuvres les plus hautes, ici par une poitrine mal faite, là par un bras mis à l'envers ou des membres grossièrement équarris, par toutes ces fautes de dessin qu'excuse et justifie seule la chaleur de l'im-



Croquis de Gustave Moreau pour la fable :
Contre ceux qui ont le goût difficile.

provisation. Il rêva de faire mieux, de châtier son style davantage. Le goût qu'il montre pour Chassériau dès l'origine nous le prouverait au besoin : car ce peintre mort jeune, et trop tôt pour la postérité, avait déjà tenté d'unir le dessin d'Ingres à la couleur de Delacroix. M. Gustave Moreau le prit avec passion pour modèle et pour guide. Vinrent ensuite les Italiens, les marbres antiques ou les peintures de Pompéi dévotement vénérés à Rome et à Naples, qui affi-

nèrent encore en lui l'amour de la beauté et l'attrait pour les formes plastiques.

Il ne versa pas toutefois dans l'erreur de quelques Parnassiens qui font de l'art pour l'art, qui décrivent pour décrire et se contentent de modeler de beaux vases sans s'inquiéter d'y renfermer l'idée, la liqueur exquise qui y ajoute plus de prix. Il aima l'idée par dessus tout, mais avec des raffinements, des complications et des ambages qui sont la marque du temps. Ce fut le symbolisme, mode d'expression des âges très naïfs, autant que des époques trop civilisées où l'on met un voile à la pensée, pour avoir le plaisir de la faire découvrir. Qui put l'amener dans cette voie peu battue, le conduire à un système si particulier et si obstinément poursuivi ? Sont-ce les quelques peintures des préraphaélites anglais, Holman Hunt et Millais par exemple, qu'il put voir à l'Exposition universelle de 1855, et dont la brusque apparition en France fit tant d'effet ? Car ils nous apportaient un art nouveau, plein de sous-entendus mystiques. Ne serait-ce pas plutôt à Chassériau qu'il dut la révélation de son génie ? Nous avons le malheur de ne pas connaître certaines des toiles curieuses du jeune maître tirées de l'antiquité grecque, comme l'*Andromède attachée au rocher* ou les *Captives troyennes*, dont les critiques anciens ont vanté le charme étrange. Ses types de femmes, au moins, rappellent assez souvent Moreau par la grâce alanguie et pensive. Mais il est une œuvre relativement peu connue qui, fût-elle seule, suffirait à donner l'éveil et contient peut-être le mot de l'énigme : c'est l'*Apollon et Daphné,* dont Chassériau a fait paraître une lithographie remarquable dans *L'Artiste* de 1844. Que le résultat ait été cherché ou soit l'effet du hasard, il est certain que cette poétique composition laisse place aux plus doux rêves et fait presque philosopher. Cet Apollon en costume semi-oriental, la lyre au dos comme un rapsode voyageur, s'agenouillant éploré devant Daphné qui s'enracine et dont le beau corps va s'épanouir en laurier, n'est-ce pas l'image du rêveur, quel qu'il soit, musicien, poète ou peintre, essayant vainement d'atteindre l'idéal insaisissable, l'idéal vierge « qui n'embrasse jamais » (1), qui s'évanouit même dès qu'on croit le tenir ? N'y a-t-il pas là comme un avant-goût de l'art de Moreau, et l'œuvre, s'il l'a connue, ne dut-elle

(1) Sully-Prudhomme, *Devant la Vénus de Milo.*

pas être pour lui révélatrice? Or il est probable qu'il l'a connue et aimée : car dans une de ses compositions postérieures, *la Sainte et le poète*, aquarelle exposée au Salon de 1869 (1), on retrouve au fond, sous des différences, la disposition et l'idée de la scène. Le poète est presque absolument semblable d'ajustement, de pose et même de visage, costumé à l'orientale, la lyre également sur l'épaule, mais une lyre plus ornée et plus riche. Il a mis les deux genoux en terre à l'entrée du temple, et il adore silencieusement la sainte qui lui est apparue sur les degrés et qui laisse de son cœur tomber pour lui des roses. L'idéal ici daigne répondre aux adorations, mais il reste toujours inviolé, à distance. S'il y eut simplement rencontre entre deux esprits de même qualité rare, la coïncidence est curieuse : car ce poète rappelle trait pour trait l'Apollon cité plus haut. L'œuvre est-elle unique dans la carrière de Chassériau? Ne trouva-t-il qu'une fois, par hasard, et même sans en avoir pleine conscience, ce symbolisme délicat et charmant? M. Gustave Moreau qui vécut dans son intimité, qui reçut ses confidences de frère aîné, quoique souvent peu sage, pourrait nous le dire. Quoi qu'il en soit, le germe fut recueilli, et ce que Chassériau enivré par la vie et les joies brillantes du monde, possédé par la frénésie du plaisir, n'eût peut-être jamais dit, ce fut son jeune ami, son disciple fidèle qui le dit à sa place, et sans doute mieux que lui.

Mais comment va s'exprimer ce symbolisme? Quels seront les sujets auxquels il se vouera? Il est à remarquer que la plupart des sujets choisis par M. Gustave Moreau sont empruntés à la légende, en particulier aux légendes antiques. Il n'a abordé que de loin en loin le cycle chrétien, et, s'il a fait après tant d'autres des *Pietas*, des *Descentes de croix* et des *Saints Sébastiens*, c'est plutôt par affectueux souvenir des maîtres italiens, de Rubens ou de Delacroix. Il semble gêné par les faits trop précis, trop exacts, qui tiendraient son imagination en bride. Ce qu'il aime dans l'Évangile ou dans la Bible, ce sont les histoires les plus mystérieuses, qui ont un air de conte bleu, comme celle de *Salomé, Jacob luttant avec l'ange, Moïse exposé sur le Nil* ou le roi *David*. Mais les mythes grecs surtout ont offert des thèmes sans fin à sa rêverie. Il est allé à eux tout naturellement dès

(1) On en peut voir un dessin dans la *Gazette des Beaux-Arts* (juillet 1886).

l'origine. La mythologie n'est-elle pas de tradition dans l'école, et n'était-ce pas rester fidèle à son éducation classique que de s'y adonner ? L'originalité, ce fut d'y apporter un esprit différent de l'esprit académique, de n'y plus voir un banal prétexte à figures nues, mais un moyen de vivre dans un monde imaginaire, et peut-être de glisser sous le voile de la fiction des pensées toutes modernes.

Le romantisme nous a rendu un service signalé. Il nous a appris à sortir de nous-mêmes, du petit coin de terre où nous sommes enfermés, pour nous prêter aux rêves des anciens hommes et les renouveler en nous; il a transformé l'histoire; il nous a fait l'âme plus large en somme, plus ouverte à la sympathie. On a commencé par ressusciter le moyen âge, par songer vaguement à l'Orient. Plus tard, on a tout aimé et tout compris; on a été capable d'infinies métamorphoses. Quelques-uns s'en firent même un jeu : Gautier était expert en la matière et passait du jour au lendemain d'un salon Pompadour dans la vieille Égypte, d'un château Louis XIII dans la Lydie du roi Candaule. Flaubert y mit plus de prétention archéologique, sinon plus d'adresse. Il n'est pour ainsi dire pas de civilisation qui n'ait été reprise et étudiée, pas de religion qui n'ait retrouvé de croyants. Victor Hugo écrit la *Légende des siècles.* Leconte de Lisle est tour à tour Hindou, Persan, Arabe, Hébreu, Grec et Scandinave : il traverse tous les cultes et s'arrête à tous les autels. Ce vaste mouvement de curiosité et de recherche, M. Gustave Moreau l'a subi. Il est érudit, il est archéologue; mais combien ne l'est-il pas différemment d'un Flaubert ou d'un Leconte de Lisle ! C'est avec la même gravité pieuse, le même hiératique respect qu'il paraît aborder le passé. L'aime-t-il pourtant, comme eux, en historien toujours exact ou qui croit l'être ? A-t-il la superstition de la couleur locale, et puisqu'il s'adresse de préférence aux fables grecques, va-t-il les traiter absolument en Grec ? Fera-t-il, comme un Leys a fait pour le moyen âge et un Alma-Tadéma pour la décadence romaine, la restitution d'un milieu disparu ? Il procède avec infiniment plus de liberté. Il évite au contraire tout ce qui ressemblerait à un travail d'archives, tout ce qui serait trop petitement vrai, trop rigoureusement localisé dans l'espace ou le temps. Il ne s'astreint à aucune loi, ne se lie par aucune chaîne; il se souvient toujours qu'il est un conteur et que l'âme d'un conte, c'est la fantaisie. De là, ces mélanges bizarres

de civilisations, ces anachronismes qui ont si souvent scandalisé les sages. Il mettra, par exemple, la tête et la lyre d'Orphée aux mains d'une jeune Florentine somptueusement parée de soies orientales;



Croquis de Gustave Moreau pour la fable : *La Mort et le Bûcheron.*

il changera Salomé en bayadère hindoue ou persane, exécutant une danse sacrée dans un palais féerique. N'est-ce pas invraisemblance et folie ? Qu'on y réfléchisse pourtant, on en sentira les raisons : on comprendra que cette invraisemblance est voulue, et qu'elle sert l'idée au lieu de lui nuire.

M. Gustave Moreau a puisé à l'école de Squarcione et de Mantegna l'amour des choses luxueuses et brillantes, des accessoires tirés d'un cabinet d'antiquaire et qui peuvent servir à la décoration. Il a, j'en suis sûr, admiré fréquemment au Louvre la *Vierge de la Victoire* avec son berceau de feuillage, ses guirlandes de fruits, ses oiseaux perchés çà et là, ses perles enfilées retombant en festons, sa branche de corail suspendue au-dessus du front de la Madone. Il a dû y faire d'aussi longues et dévotes stations que devant la *Minerve chassant les Vices* ou devant le Pégase fantastique du *Parnasse*, couvert de plumes et harnaché de pierreries, comme un animal légendaire. Ce goût de l'ornementation perçait, quoique timidement encore, dans l'*Œdipe* où certaine colonne autour de laquelle s'enroulait un serpent, et que surmontait un vase orné de griffons, semblait souligner le sens idéal de la scène, en marquer l'intention mystique. Il se montra plus clairement l'année suivante, mais toujours accompagné de sous-entendus symboliques, dans *le Jeune Homme et la Mort* et surtout dans le *Jason* (1). Près des deux personnages, la magicienne et son amant, se dresse une sorte de pilier votif, emblème de la merveilleuse toison, éblouissant, écaillé d'or, surchargé de richesses : des têtes de béliers le couronnent; un sphinx le domine; le long du corps de la colonne pend une chaîne somptueuse formée de têtes d'éléphants, de joyaux barbares, de monnaies, de médailles antiques, de pierres précieuses, et que termine en guise de gland une branche de corail, tandis que sur des bandelettes se lisent des vers d'Ovide. Ne dirait-on pas un tableau de Mantegna ?

M. Gustave Moreau ne fut pas, du reste, en cela seulement imitateur, ou s'il le fut au début, il gagna bientôt plus d'indépendance et d'audace dans ses inventions pittoresques. Il est d'un temps où l'on a créé l'art du bibelot, où dans les appartements même les plus simples se coudoient et se mêlent des objets sortis de civilisations très différentes. Il a pratiqué pour son compte le dilettantisme : il a goûté à tous les rêves, il en a senti la douceur. Avec cette âme complexe que lui ont faite non seulement les maîtres, mais l'éducation de sa vie entière, pouvait-il s'astreindre à des sacrifices, se priver d'une forme rare ou d'un ton éclatant, quand ils devaient apporter à

(1) Le *Jason* appartient à M. Ch. Ephrussi.

l'œuvre un surcroît de féerie ? Pouvait-il se réduire à la netteté si pure, mais parfois un peu sèche des anciens ? Il a fait, comme Renan, sa prière sur l'Acropole, sa prière à Minerve dont « le front trop étroit ne sait pas contenir divers genres de beauté », et s'il lui a demandé souvent conseil pour l'ordonnance et la disposition calme des sujets, ce sont des divinités plus changeantes, les ondines du Nord ou les péris de l'Inde, qui en ont dirigé l'exécution. L'Orient surtout l'a toujours attiré. Il ne laisse échapper aucune occasion de s'envoler vers le pays mystérieux ; on peut même dire qu'il les fait naître : car tout prétexte lui est bon, que ce soient les fables de La Fontaine, l'histoire d'Orphée ou de Salomé. Je laisse aux habiles le soin de justifier dans le détail quelques-uns de ces emprunts, de montrer par exemple combien il est naturel qu'une femme thrace au temps d'Orphée soit costumée aussi richement qu'on pouvait l'être à Byzance ; quelle place considérable d'ailleurs occupa toujours l'Extrême-Orient dans la vie du monde antique ; comment on le retrouve partout, aussi bien en Judée qu'en Grèce, et comment, par suite, M. Moreau n'est peut-être pas aussi loin de la vérité qu'on le pense. Qu'il nous suffise d'avoir constaté chez lui ce goût singulier de la couleur. Voyons si nous ne découvrirons pas dans le fond même du système ce qui en est l'excuse et la justification.

Que veut faire M. Gustave Moreau et pourquoi aime-t-il les fables? D'abord à cause de leur poésie et parce que ce sont des chimères où le miracle est généralement la règle ; mais aussi parce qu'elles lui procurent le plaisir de philosopher. Il croirait volontiers, comme le vieil Esope, que la fable est faite avant tout pour la morale, et sous la plupart de ses tableaux on pourrait écrire la fameuse formule : Ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι... ; mais on aurait souvent plus de mal à trouver la suite, à définir le sens vrai de l'énigme. Du moment que l'idée est tout ou presque tout pour lui, qu'importe le menu fait historique ou légendaire qui a servi de point de départ au songe? L'essentiel n'est-il pas de rêver, d'exprimer sa pensée sous la forme la plus brillante et la plus belle qu'on puisse imaginer ? Le rapprochement inattendu d'éléments contradictoires n'est-il pas non seulement permis, mais même nécessaire pour donner à l'œuvre, soit plus de mystère et d'éclat, soit surtout plus de portée ? Car cela généralise davantage ; cela aide à faire oublier le sujet pour en laisser deviner un autre dont

il n'est que l'enveloppe. Où se passe la légende d'Orphée ? En Thrace, en Italie, ou partout à la fois ? S'agit-il même encore d'Orphée ? N'est-ce pas l'image du poète de tous les pays et de tous les temps, martyrisé, incompris et qu'on vénère après sa mort ? De même l'histoire de Salomé, au fond, n'appartient pas plus à la Judée qu'à la Perse, à l'Inde, à la Chine, à toute autre région rapprochée ou lointaine : c'est la femme, la courtisane toujours semblable à elle-même sous les divers climats. Ainsi la modernité se retrouve dans ces œuvres en apparence si archaïques : elles peuvent toucher nos cœurs ; elles savent le mot qui console ou qui fait penser ; ce n'est plus de l'archéologie et de l'érudition pure. Comme Alfred de Vigny, dont il a un peu l'âme, M. Gustave Moreau va d'instinct aux idées générales, qui restent toujours jeunes parce qu'elles sont toujours vraies. Son *Orphée*, sa *Salomé* ou son *Hélène* sont aussi modernes que peuvent l'être le *Moïse* ou le *Samson*. Le peintre et le poète ont trouvé même formule : exprimer des vérités éternelles au moyen des vieilles histoires d'autrefois.

(*A suivre.*) PAUL LEPRIEUR.





LES EXPOSITIONS

LES ŒUVRES DE M. WILLIAM STOTT



Les expositions surgissent simultanément de toutes parts et se succèdent dans les mêmes locaux avec une telle rapidité que les journées d'un homme qui, en rémission de ses péchés, aurait fait vœu de les visiter toutes, se passeraient à courir du matin au soir, de la rue de Sèze à la rue Le Peletier, de la rue Le Peletier à la rue Volney, et delà à l'École des Beaux-Arts et aux Champs-Élysées, sans parler de toutes les autres expositions qui n'ont pas un caractère purement artistique. Mais il faut en passer par là, c'est l'année aux expositions. Nous n'avons pas le droit de nous plaindre, tout au plus pouvons-nous envier le sort du Juif-Errant, qui marchait toujours, mais n'était pas condamné au vertige perpétuel de la peinture.

L'exposition que M. William Stott, un Américain qui est notre hôte depuis longtemps, a cru devoir offrir au public dans la galerie de M. Durand-Ruel, n'est pas de celles où se précipite le Tout-Paris mondain et élégant qui doit, suivant les craintes de M. Wolff, troubler, les jours payants au Louvre, le sourire de la Joconde. Des artistes, quelques amateurs, tels sont ceux qui ont le courage de se hasarder rue Le Peletier. Ils n'ont pourtant pas à regretter leur dérangement. Il y a là, parmi une soixantaine d'ouvrages sur lesquels M. William Stott a tenu à prendre l'avis du public, une douzaine environ de tableaux importants et près de quarante études à l'huile, mais surtout au pastel et à l'aquarelle, qui méritent bien d'être vus.

Bien que M. W. Stott soit mêlé à notre milieu et n'ait pas manqué, avec juste raison, de profiter des conseils de notre École, le premier aspect de son exposition frappe par le caractère très étranger de sa peinture.

Il y a certaines recherches d'harmonies sourdes, certaines dispositions dans la mise en toile qui nous étonnent toujours, bien qu'on ait essayé de nous y accoutumer chez nous, qui marquent nettement l'origine britannique de cet art. On est attiré en même temps, dès la première inspection de la salle, par un esprit d'observation très juste et un sentiment très poétique, et l'on est heureux de constater, dans un examen plus consciencieux, que la première impression ne vous avait pas trompé. La *Ronde d'enfants*, par exemple, est une véritable conception d'artiste et de poète. Rien n'est charmant comme cette ronde de petites pêcheuses aux robes roses et mauves, qui dansent, en chantant, au bord d'une flaque de mer, dans ces dunes mouillées si chères au pinceau du peintre. Le paysage est noyé dans la vague lueur du crépuscule, au milieu d'un voile de vapeurs, et dans le déferlement paisible des vagues lointaines sur le sable, on croit entendre le chant monotone et berceur des fillettes, accompagné par le chuchotement des eaux. On voit peut-être un peu trop de jambes dans la flaque lumineuse où se mire le bas du corps des petites chanteuses, mais n'importe ! c'est là un tableau d'une impression très pénétrante qui nous séduit par l'association heureuse et juste de la pensée humaine à la grande poésie des choses.

La poésie intime n'est pas moins bien comprise par M. W. Stott. L'*Atelier du grand-père* est, sans doute, le meilleur tableau de cette

exposition. L'avions-nous remarqué aux Champs-Élysées ou ailleurs ? nous nous rappellons certainement cet atelier de menuisier, au plafond bas, porté sur des solives noires, éclairé d'un jour étrange par son vitrage à petits carreaux verdâtres qui laisse voir les premières floraisons d'un étroit potager. Le grand-père, au fond, rabote ses planches tandis qu'une petite fillette, toute rêveuse dans cet atelier mystérieux où semble avoir joué jadis le Fils du charpentier, s'amuse avec des copeaux sur l'établi. M. Stott a mis dans ce tableau une émotion grave et recueillie, et a fait preuve d'un sentiment très fin de la lumière et d'une exécution franche qui sait dire tout ce qu'il faut sans trop insister.

L'intérieur paisible et calme où M. Stott a peint son père et sa mère ne pouvait être traduit avec moins de justesse et d'émotion. Les meubles d'acajou luisants, rangés avec ordre, les murs que décorent les études du fils, la grille de coke qui laisse écrouler sur le parquet ses charbons rouges, tout cela, depuis longtemps, était fixé dans l'esprit de l'artiste, à sa place, avec sa poésie sérieuse et familière. Le père est un type franc et ferme de ces fortes races d'Amérique. Il est assis posément et simplement, la pipe à la main, en face du feu, près de sa femme, et tous deux, silencieux, songent, le regard ailleurs, perdu dans le lointain ou dans le passé. C'est un excellent tableau d'une peinture sûre et robuste, mais c'est bien ici que nous pouvons être choqués par ce parti pris de mise en toile cher aux Anglais et aux Américains. Cette disposition, empruntée aux Japonais qui en ont tiré des effets très décoratifs, consiste presque toujours, sauf quelques variantes, à se placer à un point de vue différent de celui auquel nous sommes habitués naturellement, qui laisse beaucoup de vide au bas du cadre, et supprimant au contraire de l'air au-dessus des têtes, en présentant les objets sous une perspective assez cavalière. Ici, le haut de la toile commence si près de la tête des personnages assis, qu'on ne pense pas sans inquiétude aux bosses qu'ils vont se faire en se relevant.

La *Femme au violon* est un bon portrait, simple, plein de jolis morceaux, et d'une harmonie agréable. La tête et les mains sont bien peintes et bien dessinées, l'expression juste et recueillie. Le portrait de M. T. M. D. se recommande par des qualités analogues ; les plans du visage sont peut-être indiqués d'une manière un peu sommaire,

dont le modelé brusque est habilement dissimulé dans une harmonie de tons gris, mais, en revanche, les mains sont superbes.

Deux grands paysages, la *Baignade* et le *Passeur* (Salon de 1882) ont, le premier avec quelques lourdeurs, l'autre avec quelque confusion dans les reflets, des qualités très justes de lumière. Trois compositions décoratives, *Naissance de Vénus*, *Endymion* et la *Nymphe*, ne sont pas des œuvres parfaites. L'allégorie n'a jamais réussi aux étrangers, c'est là ce qui les distingue nettement de l'École française. Élevés, contrairement à nous, en dehors de toute tradition classique, ils arrivent chez nous ignorant l'obsession des vieux clichés de l'éducation première et ils apportent dans l'observation de la nature et de la figure humaine, étudiée directement, une virginité pleine de saveur qui a fait le succès des peintres suédois ou américains, et que nous avons le droit de leur envier. Mais dès qu'ils veulent s'adresser à l'histoire ou à l'allégorie, ils ne sont plus à leur affaire et s'embarrassent dans les conventions du style comme les anciens Flamands revenus de Florence ou de Rome. Qu'ils renoncent donc à un genre devant lequel les races du Nord ont toujours échoué. Ils n'ont rien à perdre en nous en abandonnant le monopole.

La seconde partie de l'exposition de M. W. Stott comprend une quarantaine de paysages qui sont la plupart du temps bien plus des impressions que des études. Ces études sont, en effet, souvent trop sommaires, établies avec un procédé un peu égal et un peu mince; mais là encore, devant la nature toute seule, M. William Stott fait œuvre de poète, par le choix du site et l'impression qu'il sait en tirer. Il se plaît particulièrement à rendre avec le pastel ces dunes fauves où la mer se prolonge dans les terres par une série de petites flaques qui reflètent avec une pureté merveilleuse l'azur tendre du ciel, aux heures du crépuscule; il aime le clapotement doux et régulier des vagues sur les plages blondes, les clairs de lune mystérieux dans les petites anses sombres aux bords découpés, sous les cieux nocturnes d'un bleu profond ou couleur de perle. Le *Lever de lune* qui figure parmi les grands tableaux, est une toile qui répète avec beaucoup d'intensité, une de ces charmantes études. M. William Stott, s'aventure même dans les régions accidentées des neiges dont les difficultés d'interprétation ont rarement tenté nos artistes. Il recherche les visions neigeuses, les chutes bouillonnantes à travers les roches

noirâtres, les colorations céruléennes et prismatiques des glaciers, au pied des cimes fourrées de neige, il se risque jusque sur les mers figées entre les hauts pics baignés de vapeurs.

Ce qui montre bien que ce n'est pas seulement le choix de sujets étranges ou lointains qui fait le charme de ces études mais surtout le sentiment que l'artiste sait tirer du moindre motif, ce sont les trois aquarelles de cette facile exposition, toutes trois prises sous notre ciel gris : *Pêche à la ligne*, *Terre labourée*, *Juin*, qui sont d'une impression très juste et d'une exécution très heureuse. La deuxième est particulièrement charmante; quant à *Juin*, un bout de verger ensoleillé où broutent des vaches blanches et rousses, au bord d'une rivière paisible, très lumineuse, avec des verts très intenses et très hardis, c'est l'œuvre d'un vrai aquarelliste.

En somme, avec et malgré quelques lacunes et quelques exagérations, l'exposition de M. William Stott mérite de nous intéresser. Elle a, souvent, nous devons insister là-dessus, un accent singulier de sincérité et de poésie dont beaucoup d'entre nos compatriotes plus habiles feraient bien de s'inspirer.

LÉONCE BENEDITE.



LES AQUARELLISTES FRANÇAIS

(XIe ANNÉE)



ARIS s'est engoué très vite de ces expositions particulières, organisées par un groupe choisi d'artistes, et qui sont un des plaisirs délicats parmi ceux de la saison commençante. Il n'en est guère qui ait plus d'attrait que celles des Aquarellistes et l'autre, sa jumelle, qui suivra bientôt, — l'exposition des Pastels. Dans ces salles paisibles où l'on erre, où l'on examine à loisir, il est permis de se croire dans un salon — je ne dis pas au *Salon* —. On est à peu près certain de trouver une réunion d'œuvres intéressantes, sinon de chefs-d'œuvre, dans ces quelques études où des artistes ont mis leurs franches impressions, sans les forcer comme ils le font trop souvent à la grande foire de mai.

L'aquarelle convient naturellement à notre goût moderne, curieux de sincérité, naïf et raffiné, rapide et changeant. Sans maîtrise, elle est médiocre; sans franchise, elle n'existe plus. Aussi, lorsqu'elle est réussie, elle mérite, la fraîche et vivante peinture tant appréciée maintenant, toute la fête qu'on lui fait.

Comme il arrive chaque année, plusieurs membres du Cercle des Aquarellistes n'ont point exposé. Mais il reste de quoi faire une ample moisson. Dès le vestibule, c'est un portrait d'Albert Besnard, où le dessinateur Chéret se dresse, campé sur la hanche, avec sa tête martiale qui rappelle à la fois MM. de Goncourt et Reyer. La silhouette martelée vigoureusement par un curieux travail de crayon noir et de taches violâtres, se détache sur le criant bariolage des affiches composées par le décorateur. Un magicien, ce Chéret! et combien de chefs-

d'œuvre tout animés d'esprit endiablé, de merveilles de couleur et de dessin, a-t-il jetés sur nos murailles ! Nous lui devons la gaîté des grands murs trop frais, des coins nus qui seraient sans lui sales et tristes, et qu'il envoie tapisser par ses fidèles afficheurs. Il nous a donné le bouquet des fleurs du pavé, les sarabandes de grisettes sautant par dessus tous les moulins, les glissades éblouissantes sur les Montagnes-Russes, le poème des jambes fines et des tailles aux corsets rouges, et les silhouettes des clowns tourbillonnant, et les Musettes, et les bals-Musette. C'est bien ainsi qu'il le fallait peindre, espèce de Watteau du trottoir et du café-concert, insoucieux de ces pages exquises qu'il éparpille sous le vent qui les lacère, dans la pluie et le soleil qui leur donnent des tons charmants et les peignent en rose et en couleur de chair, lorsque les hideux placards électoraux leur ont laissé la place. Tout auprès M. Besnard expose une série d'illustrations pour un roman que je n'ai pas lu, dont je n'ai, Dieu merci ! rien à dire, c'est la *Grande Marnière,* de M. Ohnet. Ohnet et Besnard ! les éditeurs ont quelquefois des ironies inconscientes.

Au surplus, montons, car les autres illustrateurs ne sont qu'un honnête ornement d'antichambre.

Dès le premier abord, la manière de M. Emile Adan paraît avoir changé. Et comme les yeux sont routiniers, et l'esprit aussi, je m'étonne et je recule un peu. Alors je vois que ce changement est un progrès chez cet artiste déjà si justement admiré. *La Baliste*, surtout, une étude de petit paysan vosgien qui tire aux oiseaux, et le *Facteur rural*, sont deux morceaux serrés de facture, larges en lumière, compris et lavés dans une tenue parfaite des tons, avec une jolie gaîté sans papillotage. M. Adan n'a rien perdu de sa parfaite conscience. Il a élargi sa vision, il n'a plus cette précision trop absolue qu'on aurait pu lui reprocher naguère. La vie anime ses figures et l'air baigne son paysage ou ses calmes intérieurs ouverts sur la route ensoleillée.

Comme j'ai la déplorable habitude de fouiller en conscience les expositions dont je parle, je dois avouer que Jean Béraud, si hautement loué par des confrères qui sans doute ont le don de seconde vue, s'est abstenu, malgré la présence au catalogue d'une bien vive silhouette de promeneuse emmitouflée.

Mais Albert Besnard est là. S'il ne nous a pas donné toutes les

œuvres qu'il annonce, — il manque les *Adieux de Musset à la Malibran*, par exemple, un de nos grands regrets, — elles sont venues cette fois encore, pour nous enchanter, ces femmes, demi-nues parmi les fleurs, où son rêve se plaît, et que figure, avec une inouïe intensité de charme, son pinceau comme son pastel. *Étude*, ce n'est qu'une tête et qu'une gorge modelées au milieu de fleurs éparses, depuis les cheveux jusqu'aux pointes des seins, tellement que je les ai prises d'abord, ces divines fleurs de la gorge, pour deux des roses qui la parsèment. Et ce ne sont, ces autres femmes, que des vierges profilées parmi les feuillages ou sur le vert d'un crépuscule. Et pourtant, c'est une magie, comme si cette chair vivait et retenait par ses troublants sortilèges cette âme lassée et subtile qui est la nôtre trop souvent. Ce même jour où je revois ces figures, aimées comme on aime un songe ou un souvenir, voici que je lis ces paroles du vieux Flaubert : « Pleine de couchers de soleil, de bruits de flots et de feuillages et de senteurs, de bois et de troupeaux avec des souvenirs de figures humaines dans toutes les postures et les grimaces du monde, l'âme recueillie sur elle-même sourit silencieusement... comme une bayadère engourdie d'opium. » Et devant cette peinture de Besnard, j'évoquerais aussi Baudelaire ou surtout de Quincey. C'est un grand artiste, celui qui sait nous ouvrir ainsi, par l'évocation de son œuvre, les Paradis artificiels dans cet âge sans Paradis. Et l'on ne dira pas assez quelle science est dissimulée sous l'allure un peu tapageuse parfois de ce Primitif à rebours. « Rien n'y est par hasard, a dit hier Jean Richepin à propos d'un autre Indépendant, la moindre ligne, le pâté, la bavure, le point lui-même, jusqu'à la solution de continuité qui semble une négligence, tout y a une signification, tout y traduit quelque chose. — Et peut-être est-ce le comble de l'art figuratif, que cet art de synthèse aux si clairs hiéroglyphes » (1).

Pourquoi M. Albert Besnard n'illustre-t-il pas *Salammbo*, — qui vaut bien la *Grande Marnière?*

Malgré le dire de Flaubert, nos yeux ne sont pas si « pleins de couchers de soleil », qu'ils ne se reposent délicieusement sur la série des paysages qu'expose M. Gaston Béthune. C'est toute une suite de vues prises dans les campagnes françaises, et d'abord dans

(1) *Le Fifre*, 1er numéro.

nos douces contrées du Centre, sur le royaume de George Sand, au bord de la Creuse, ou bien, aux rives de la Loire, sur le domaine de Balzac. Et vraiment, telle vue de la Creuse, aux *Eaux-Semblantes*, — ce nom est-il assez charmant? — pourrait illustrer *Valentine;* le ciel y est pur et léger, de cette aérienne beauté qui est celle du ciel français, dans les gauloises provinces de la Touraine et du Berri; l'eau frissonne et court entre les berges escarpées aux teintes fauves et ambrées, et si la rivière est un peu trop bleue vers la gauche, elle bouillonne en d'autres places avec un glissement joyeux. Ce serait les cavaliers sombres de *Mauprat* qu'il faudrait mener dans les mêmes paysages, lorsque les vient assombrir et empreindre d'austérité mystérieuse le crépuscule violet. Puis, ce sont les *Brandes*, vastes et claires. Et la grandiose largeur de la Loire à Langeais, royalement épanouie entre ses sables, ses prairies et ses peupliers. Hormis un ciel un peu pâteux dans la *Plaine*, et des tons par trop laiteux dans le *Torrent d'Allevard*, ce peintre accommode à merveille son talent sûr et souple à presque tous les horizons, depuis les sables dorés d'Arcachon jusqu'à la coquette petite mare de banlieue qui s'appelle le lac d'Enghien. Dans le portrait de cette jolie flaque parisienne, la perspective a fait présenter le premier plan de telle sorte que le reflet des arbres dans l'eau calme donne l'étrange impression d'une nappe d'eau glissante, qui viendrait en chute cristalline vers le spectateur.

Chevaux de M. Lewis Brown, et chiens de M. de Penne, vous êtes de beaux animaux, peints avec luxe comme il sied à des bêtes nobles et vaillantes. Pourquoi donc M. Eugène Lambert, que je devrais trouver impeccable, me paraît-il toujours donner à ses chats les yeux et le nez de notre moins gracieuse espèce humaine? Je sais bien qu'il n'ira pas jusqu'à faire, comme Delacroix (collection His de la Salle, n° 245) un superbe nez aquilin à une panthère. Mais enfin, ses chats ne sont pas l'être à la face mystérieuse, le chat au mufle exquis, à l'œil vague et voluptueux, qui nous honore quelquefois de ses caresses discrètes, et jamais ne consentirait à poser comme un cabotin autour d'une tasse de Sèvres, au milieu de sa famille.

Cette année, M. Max Claude — ne pas confondre avec Georges, *Claude* aussi, mais... — M. Max Claude est un des vainqueurs. *Dans le parc,* un tableau de faucheurs surpris par le crépuscule d'été,

au milieu de la prairie dont le vert sombre est à peine plus lumineux que la sombre masse des marronniers en silhouette sur le couchant ; c'est une page excellente. Comme aussi la flambante idylle *Dans les champs*, où s'ouvre parmi les javelles déjà liées un parapluie bleu, sous lequel on devine un petit paquet qui pourrait bien être un marmot endormi là, comme *Jean des Figues* dans les guérets de Canteperdrix. J'aime moins *Rencontre*, une cavalcade qui sent trop l'illustration. Mais quelle finesse hardie dans le *Jour de grande marée*, et ces trois fillettes, vêtues d'une laine blanche que fait paraître jaune la blancheur écumante des vagues. L'une d'elles reste immobile, fascinée par ce charme qui nous retient fixes et muets, durant des heures, devant le mouvement du flot.

Une fine étude bretonne de M. Maurice Courant, et de M. Robert de Cuvillon, le portrait simple et franc d'une fillette ; l'aquarelle convient à merveille pour les chairs fermes et fraîches des enfants, comme pour la pulpe des fruits ou le velouté de la fleur. Le même peintre donne, auprès, une fine étude, une de ces rues de petite province où personne ne passe, avec leurs maisons où rien ne se passe, et le silence frais d'une aube qui grisonne sur le désert des fenêtres closes.

M. Dubufe fils n'a su illustrer dignement, dans Émile Augier, que le *Joueur de flûte*, les petites pièces de début, unique déchet de ce théâtre magistral : l'antique de M. Dubufe est aussi mièvre et aussi faux que celui dont souffrait alors le trop docile élève de Ponsard, qui devint si vite l'admirable père de l'*Aventurière*, de *Philiberte* et de *Giboyer*.

C'est, je pense, la première fois qu'Émile Friant expose ici. Et tout d'abord il se révèle original, sûr de lui, comme il l'a su faire au Salon. La *Tartine* est d'une franche gaîté sans trivialité, ni excès. L'*Été*, plus discret, avec cette jolie forme de fillette aux allures d'oiseau timide, plébéienne et naturelle, l'*Été*, avec sa grande lumière sur la guinguette, et l'ombre bleuâtre où se cache la grisette, est tout à fait réussi. Et toute la vérité d'une impression fine et juste anime le *Feuilleton*, où nous voyons une bonne dame en camisole de basin, le nez chaussé de ses lunettes, savourer son *Petit Journal* ou autre *Petit Moniteur*. Certainement elle a fini son ménage, car ses cheveux proprets sont lissés, elle jouit dans son coin tranquille de son petit bonheur matinal. Elle est satisfaite, et son contentement nous gagne.

M. Émile Friant est un artiste fait pour peindre les figures du peuple, car il est simple et raffiné, comme ses modèles eux-mêmes, si naturels et si complexes.

La *Lavandière* de M. Victor Gilbert, est franchement rustique. Et les bords de rivière où M. Lucien Gros promène une cavalcade amoureuse, sont calmes et charmants, d'un ton discret.

On n'est pas plus aristocrate que M. Heilbuth. Il semble vraiment le peintre prédestiné de cette vie de château, si profondément attrayante par les recherches du luxe extrême au milieu du cadre immuable de la campagne et des forêts. Bambins pomponnés, amoureux bichonnés, valets astiqués, tout cela marche, cavalcade, ou se couche sur l'herbe, au milieu de paysages merveilleux. Chaque note est juste, aucun détail n'est oublié, l'art est miraculeux, et jamais la prétention ne se glisse dans cette recherche raisonnée. Tout est concerté, pour le plus vif et le meilleur effet. Et s'il y a des fleurs autour d'un passant qui rêve sur une berge de rivière, devant le moulin d'Iffley, à Oxford, il y aura tout juste assez de ces digitales pourprées et de ces larges angéliques, pour encadrer le promeneur et raviver le paysage.

Si M. Jeanniot est moins raffiné dans le choix des sujets, il sait mettre un charme d'intime réalité, et sous le dessin rigoureux, un véritable humour dans ses intérieurs et les figures de ses troupiers. Même il s'élève vers la poésie avec une étude de femme qui n'est point au catalogue.

Il ne faut chercher aucune de ces délicatesses chez M. Harpignies. A lui les robustes troncs frustes des chênes et des oliviers, les landes, les rocs, la mer nue et les pâles étangs qu'irise une lune tragique. La manière s'est encore accentuée. Parfois un peu lourde, elle rend toujours à merveille les grandioses solitudes, ou les villages bourguignons, aux tons solides, aux plans fermes baignés d'une lumière franche. Encore plein de souvenirs du Midi, je ne puis reconnaître la lumière des ciels divins dans les vues exposées ici, et non plus, dans les paysages pris sur la Seine à Paris, la lumière exquise, l'étrange magie des couleurs qui fait aimer la Grand'Ville, aux vieux amis des flâneries, comme on aime un être vivant, changeant, infini dans son charme et sa molle diversité.

Celui qui sait peindre Paris, le maître des teintes légères et des lumières adoucies, nous l'avons ici, c'est M. Zuber. Il a surpris, sur

la *Place de la Concorde*, une de ces journées de neige au ciel à demi éclairci, quand le soleil laisse filtrer un rayon rosé sur la nappe blanche, à travers des nuages fauves. Tout prend une teinte féerique, extrêmement douce, presque idéale de mollesse. Et voici que depuis les fontaines frangées de stalactites jusqu'au rose obélisque, ce paysage parisien revêt une pureté calme et pourrait faire rêver à Seraphita-Seraphitus. Le ciel est d'une exquise légèreté, dans ses tons fondus et fuyants. Si j'aime moins celui de *Fin d'automne* où ces nuages du vent qu'on appelle si joliment les queues-de-chat, se marquent par des stries trop dures, en revanche l'éclairage de cette aquarelle, comme celui de *Printemps*, une vue prise, je pense, dans la vallée de l'Orge ou de l'Yerre, est fin et délicat ; il est dommage que le papier trop grenu dont l'artiste s'est servi pour cette dernière œuvre ait un peu gâté l'aspect du fond, dans le haut. Le *Sous bois* est vert, velouté, moussu. Et M. Zuber sait passer des vues générales de Paris, comme le *Pont de la Concorde,* aux anecdotes spirituelles, prises dans le coin du Luxembourg, dont il est voisin et auquel il revient avec passion, pour son plaisir et pour le nôtre. Qu'il se souvienne seulement, sous les arbres du vieux jardin, que Watteau y fit ses études de paysagiste et qu'il faut peut-être un peu plus de souplesse dans ces rameaux, de noblesse dans l'élancement des vieux feuillages épargnés jusqu'ici par ce siècle délicieux de maçons et d'ingénieurs.

Puis-je me permettre de dire à un artiste comme M. Yon, que le tapotage invraisemblable de son pinceau, cette année-ci, est une erreur, et que l'aquarelle n'est pas le décor de théâtre ? à M. Morand, que ses roses épanouies ressemblent fort à des choux-fleurs, et ses boutons de roses à des choux de Bruxelles ? En revanche, le même peintre donne une fine vue d'un port, où je reconnais notre divine Venise.

Mais la Vénitienne par excellence, l'artiste éprise de la ville magique, aux charmes invincibles, c'est Mme de Rothschild. Et Venise reconnaissante lui a révélé ses mystères de lumière et de beauté, confié ses plus charmants secrets, si bien que deux œuvres exquises nous montrent ces coins pittoresques où l'on s'oublie durant des heures, parmi les reflets des lagunes, aux mille teintes inexprimables, devant une masure, à l'entrée d'un canal, perdu dans ce voluptueux calme, trésor de la cité du Rêve. Le *Ravin sur la Corniche,*

conçu dans un style plus vigoureux, peint d'une touche accentuée, montre l'admirable souplesse d'un talent chaque année plus certain.

Louer la facture des cardinaux de M. Vibert, des éventails et des fantaisies de M. Leloir, ce serait, j'en ai bien peur, du snobisme gratuit. Je pourrais dire que peut-être M. Vibert, ami des tons étincelants, de la propreté rayonnante, fait d'une cuisine espagnole, au *Relais*, une trop appétissante peinture; même si l'hôtesse attendait ce monseigneur, elle n'a pu tant vernisser les pots, les murs, la cheminée. J'aime mieux admirer les petits portraits du prestigieux aquarelliste; ce cardinal, si vigoureux, cette tête de femme — une femme que nous voyions hier sous les bandeaux des comtesses de Feuillet ou des duchesses de Musset, et qui nous apparaît ici, le teint fouetté par le bon hâle de la mer, sous un chapeau — sans prétention. — Et quels adorables enfants, même pour qui n'a pas la joie de retrouver dans ces visages de fillettes, deux filles d'amis et d'artistes! Comme c'est rose, cette chair, et franc, et transparent, et fin! Rien n'est plus intéressant que ces fantaisies d'un talent accoutumé à d'autres ouvrages. Ainsi, c'est un plaisir de voir M. Maurice Leloir enlever au cours de son voyage en Savoie, les vues du pays où vécut Jean-Jacques. On pourrait discuter peut-être l'aquarelle des Charmettes. Mais la vue prise sur le *Fier*, avec son calme horizon de montagnes, est ravissante. Comme aussi ce bord de rivière, qui rappelle la Seine derrière la Grande-Jatte, dans le bras mort, si frais et si calme.

Il serait impossible de clore ces notes jetées sous la sincère impression d'une étude sympathique, sans saluer le vétéran vénérable du romantisme, le maître vaillant et puissant encore, M. Eugène Lami. Je crois relire du Gautier, vivre parmi les Jeunes-France aux éclatants pourpoints, et près des cavaliers fringants de Musset, lorsque je me réjouis aux sveltes silhouettes, aux beaux tons vifs rouge-groseille ou bleu vibrant, que prodigue M. Lami. J'avoue aimer et admirer ces modes de 1830, ces dandies de Louis-Philippe dont on se moque imprudemment dans ce temps de cuistres piteux. Par Fortunio! par Rastignac! je vous salue, fils de Musset, fils de Balzac, sanglés, pincés, éblouissants, hautains et courtois! Et d'ailleurs, le *Colonel* très moderne qu'a si prestement peint, par une coquetterie charmante, l'infatigable aquarelliste, nous montre que rien n'est étranger, de notre

vie la plus récente, à ce vieux maître si vivant. Seulement il a connu l'âge où l'on n'était pas obligé, pour peindre un gentilhomme, d'aller chercher un colonel. Il est permis de l'envier; je crois qu'il ne nous le rend pas.

PIERRE GAUTHIEZ.



L'UNION DES FEMMES PEINTRES ET SCULPTEURS



L'union des femmes peintres et sculpteurs a ouvert au Palais de l'Industrie sa huitième Exposition annuelle. L'œuvre de Mme Léon Bertaux a pleinement réussi : nombre de jeunes femmes de talent, heureuses de parvenir au public, sans affronter le Jury présidé par l'inamovible M. Bouguereau, sont venues se grouper autour de l'éminente statuaire. Maintenant le Salon féminin a le succès, et tout comme celui de l'autre, son vernissage est un événement qui attire les élégances et les célébrités, les intelligences et les mondanités du Tout-Paris.

En général, les femmes n'aiment pas traiter ce que l'on appelle la grande peinture : les sujets de leur préférence, ce sont les portraits et les fleurs ; de même l'aquarelle et le pastel sont les modes d'exécution les plus fréquents chez elles. Mais dans le portrait, dans les jonchées de roses, de lilas, d'anthémises, d'œillets et de chrysanthèmes, la charmante délicatesse de leur facture est victorieuse : leur brosse a de tout exquises caresses, leur modelé est d'un velouté plein de charme, et dans cet ordre d'œuvres la présente exposition est remplie de toiles et d'aquarelles et de pastels remarquables.

Ce que nous disions à propos de la grande peinture, j'en trouve un exemple dans les deux tableaux de Mme Hermine von Preusschen, *Mors imperator* et *Regina vitæ*. La mort impératrice, un squelette, a renversé le fauteuil royal dont le titulaire a disparu ; le diadème gît à terre, et le ton criard des étoffes n'est pas pour relever la banalité de la composition. Dans *Regina vitæ*, l'idée de l'auteur est infiniment moins nette, et je ne vois guère en quoi la figure en plâtre mal dessi-

née, et sans équilibre, qu'on nous met au fond du tableau, peut être pour l'humanité, la reine, c'est-à-dire la raison de vivre. Les anciens et les modernes, lorsqu'ils touchent à Vénus ne sauraient imaginer de type trop beau et trop sensuel : ici, comme par l'effet d'une gageure, l'artiste semble procéder à rebours. Ceci vise à la peinture allégorique, et de nos jours, je ne connais guère que Gustave Moreau à l'avoir touchée sans choir dans la niaiserie ou le ridicule. En somme, affligeante erreur d'une femme qui certes connaît son métier, et expose plus loin de très belles fleurs.

Mais voici l'œuvre qui me semble l'œuvre capitale de ce Salon. J'ai nommé le *Portrait de Mlle Beaury Saurel* par elle-même. C'est un fusain. L'artiste s'est représentée assise, la tête tournée vers le public, une tête expressive et pleine d'intelligence ; le corps est crânement campé, fièrement dessiné. Mlle Beaury Saurel manie le fusain avec toute la maestria, toute l'impeccable sévérité du maître Allongé. Qui ne se souvient de ses beaux envois aux précédentes expositions ? Le portrait qu'il nous est donné d'admirer aujourd'hui lui fait le plus grand honneur.

Dans les arts qui s'adressent à la vue, la plus difficile, mais la première manifestation artistique c'est le rendu de la figure humaine. Le peintre ou le sculpteur véritablement doué ne se contente pas de reproduire le modèle qui pose devant lui. Il en évoque la vie intérieure; dans le regard, dans les plis du visage, dans l'habitus de la physionomie il cherche les pensées, les sentiments coutumiers à l'âme cachée sous le masque vu, et suivant qu'il a réussi ou bien échoué il produit le chef-d'œuvre ou la copie vulgaire. Tout naturellement ceci m'amène à parler du *Buste de M. Eugène Ledrain*, conservateur des antiquités orientales au musée du Louvre. Comme l'ouvrage de Mlle Beaury Saurel, l'envoi de Mme Laure Coutan éclate et s'impose victorieusement. C'est de la sculpture toute virile avec je ne sais quelle délicatesse de faire trahissant la féminité de la main qui a tenu l'ébauchoir. L'éminent exégète est criant de vie et de vérité avec sa figure fine et railleuse un peu, le pli sensuel de sa lèvre inférieure et ses yeux pleins de l'évocation splendide des siècles disparus. Tel nous voyons M. Ledrain au Louvre, expliquant à ses élèves les tablettes assyriennes, ces tablettes sur lesquelles les rares élus peuvent lire la curieuse descente d'Istar au pays d'où

l'on ne revient pas, ou bien dans une langue colorée et sonore traduisant les belles chansons d'amour soupirées à la Shoulammite par les poètes inconnus du vieil Israël. Très admiré, très entouré, le plâtre de M[me] Laure Coutan est une œuvre du caractère le plus élevé.

Avec M[me] Esther Huillard nous retrouvons tout le charme, tout



Buste de M. E. Ledrain, par Laure Coutan.

l'enveloppement séducteur de l'art exclusivement féminin. Portraits et études dénotent un tempéramment personnel plein de morbidesse et de distinction. Le *Portrait de l'artiste* par elle-même est un poème de grâce et de beauté ; les chairs du visage sont modelées avec une extrême délicatesse, et le ton sombre du vêtement en fait ressortir les pâleurs. L'*Étude de nu* exposée sous le numéro 320, est

un pastel gracieux : le mouvement des bras levés, faisant saillir la juvénile poitrine de l'idéale lieuse de gerbes, est heureusement trouvé. Très jolie aussi la *Femme vue de dos, le torse nu.* Pour me résumer, séries d'œuvres ravissantes, avec, les couronnant radieusement, le portrait du peintre. Mlle Lee Robbins, tout en restant elle-même, prend à M. Henner les opulences de sa palette, et à M. Carolus Duran la crâne désinvolture qu'il sait donner à l'habillement de la Parisienne. L'artiste expose deux portraits de grandeur nature, celui de Mme R... et le sien. Décidément nos jeunes femmes peintres sont des coquettes, elles tiennent à faire admirer à la fois et leurs traits et leur talent. Nous serions de fort incivils personnages à leur en vouloir, surtout après avoir regardé les visages des artistes dont je viens de parler.

Mlle Cécile Desliens expose un grand portrait de *M. le comte Léopold Hugo* dans son cabinet de travail. Quoique lâchée un peu de facture, l'œuvre trahit une juste intelligence de la composition : les accessoires sont bien traités. La figure de vieille femme appelée « *Mère Framboise* » par Mlle Marie Desliens est un bon morceau d'ouvrier; impossible de mieux creuser dans un visage les rides d'une sénilité encore alerte. Le portrait de *Mlle Falcoyano* est peint avec toute la vigueur que l'on connaît à Mlle Robiquet. Je citerai encore le portrait de *Mme H. M.* par Mlle Fichel; la *Tête d'expression* signée par Mme Léonie de Loghadès; un fin profil de brune, — coiffée du béret nouvellement adopté par les étudiants; les beaux pastels de Mlle Jeanne Rongier, une habituée du succès, les deux toiles de Mlle Louise Mercier d'un faire savoureux et délicat; l'envoi de Mme Cazelles, et enfin le *Portrait d'homme* un peu prétentieux, brossé par Mme Berthe Perrée.

La peinture de genre nous offre, elle aussi, toute une série d'œuvres intéressantes à examiner. L'*Étude de plein air* de Mme Winaretta Singer, traitée dans la façon de M. Besnard, est pleine de qualités qui m'ont séduit, encore que le dessin des mains soit incorrect, et certains effets de lumière ou d'ombre produits par les objets d'alentour rendus insuffisamment. *Une suivante de Diane* par Mlle Houssay, gracieux torse de jeune femme à la chevelure « de comète », dirait Théodore de Banville, est d'une grâce à la croire échappée du beau tableau *Diane surprise* de M. Jules Lefebvre. Mlle Robiquet nous

montre une *Tête de moussaillon riant* à si belles dents et d'un tel cœur que le désir vous prend de l'imiter. L'*Andante* et *Francesca* de Mme la comtesse de Courville sont d'aimables romances, genre Mme Alix Enault. *Résignation* de Mlle Jeanne Foulon est traitée avec une intensité d'émotion communicative, très poétique. La *Jeune fille au capulet* de Mlle Estelle Rey ramène à l'esprit une réminiscence de l'*Orpheline* du maître Henner. *Medjé*, aquarelle de Mme Réal del Sarte, est suffisamment orientale. La *Japonaise* de Mlle Anna Bilinska est un pastel d'un brillant coloris; et j'arrive à l'exposition de Mme Salles-Wagner. De l'*Italienne à l'écureuil* rien de plus à dire, lorsque j'aurai loué les qualités de cette peinture grasse, de cette couleur sûre, avec une restriction quant au léché, qui donne à l'œuvre une tendance vers ce qui en art est le plus haïssable, je veux dire le joli. Mais l'*Aurore* est un radieux pastel, un morceau de maître digne du Luxembourg. La déesse, les seins nus, vole dans l'éther; la draperie flotte, et voile ses jambes. Dessin impeccable, coloris harmonieux, je trouve toutes les qualités à cet ouvrage de Mme Salles-Wagner. L'*Attente* de Mlle Pillini, rappelle un peu trop les types de pêcheuses chères à M. Haquette, c'est d'un art conventionnel : la femme du marin, j'entends la mareyeuse, qu'elle soit de Dieppe ou de Cannes, n'a pas ce chic de tournure, ni ces coquetteries de vêtement. Encore un bon pastel, *Evelina*, de Mlle Henriette Morisot. *Une Rousse* par Mlle Marguerite Turner est un autre pastel d'une opulence alléchante. Je parlerai ici des chiens de Mlle Louise Lalande, un animalier d'avenir; d'ores et déjà elle marche résolument dans le chemin tracé par Olivier de Penne. Dans la toile appelée *Relais de chiens vendéens et nivernais*, la pose de l'animal blessé et celle de celui qui se gratte sont saisies avec une rare vérité. Il semble, en regardant une autre toile de la même artiste, le *Matin sur la lisière du bois*, que tout à coup l'on va entendre les bonnes bêtes aboyer à la flamme mourante des fagots de bois vert. La couleur de Mlle Lalande est harmonieuse et chaude ; sa facture franche et dénuée de toute afféterie : œuvres saines et vigoureuses qui promettent à l'auteur un avenir de succès et de talent sincère.

Le paysage rencontre peu d'adeptes parmi les artistes femmes. C'est dire qu'ils sont rares à l'exposition. Mme Elodie la Villette dont la réputation n'est plus à faire reste toujours le solide peintre

des marines bretonnes et normandes ; la *Marée basse au Port Blanc* est d'une belle tenue, les falaises sont fermement assises et l'air circule à flots dans cette toile distinguée. L'*Entrée de la mer de Gavres à Lorient* m'a moins plu, l'eau est d'un vert trop brutal. Le panneau de neuf études renferme de jolies pochades, marines et paysages. *A Saint-Valery-en-Caux,* par Mme Brodbeck, est aussi une excellente marine brossée sans défaillance. Mlle Fanny Duncan expose deux ouvrages, le *Soir* et *Labourage au petit jour;* tous les deux dénotent un véritable tempérament de paysagiste. Le *Soir* est très poétique d'impression. Le *Crépuscule* de Mme Morel de Créty est un coin de nature transporté sur la toile; on est saisi devant ce tableau par la mystique émotion que toute âme éprouve dans un ravin désert, à l'heure où s'éteignent à l'horizon les dernières flèches du soleil disparu. Les *Bords de la Boise* par la même artiste forment avec le précédent tableau une exposition très distinguée. *En Flandre vers le soir* par Mlle Marguerite Dumont est à citer parmi les meilleures pages de ce Salon féminin. Le ciel et l'eau pâle donnent avec intensité l'impression de l'orage qui se prépare avec l'agonie du jour; je voudrais pour que ce fût parfait, plus d'énergie dans la facture. Le dessous de bois avec la jaune jonchée de feuilles détachées par le vent d'automne est un ouvrage d'une grande justesse de tons, dû à la palette de Mlle Rose Leigh. Il m'a fait songer aux vers exquis de mon cher maître François Coppée.

> ... Ses vêtements noirs lui faisant un sillage
> Traînent en bruissant dans le feuillage mort.
> Elle suit du regard la fuite d'un nuage
> Sous le vent déjà froid et qui chasse du nord.

La *Marne à Dampmart* de Mme Nallet Poussin indique la conscience avec laquelle l'artiste étudie la nature, et s'efforce de la rendre. Le *Lever de lune en Suède* de Mlle de Stjernstelt est une toile tout imprégnée de la pénétrante poésie des paysages scandinaves. Tout est calme; lentement l'astre monte aux cieux et ses rayons éclairent la mer d'une clarté violette. Harmonieuse page pleine de charme dans laquelle il faut tout admirer et l'eau et le paysage de la côte, une côte sans sable ni grève, plantée d'arbres déjà sombres, dont la vague vient lécher les racines. Les études de marine signées par Mlle Braunerova sont un peu grisâtres; mais le tableau mentionné au catalogue sous le titre de *Collines d'Hérissey* est une œuvre pleine de sérieuses

qualités. Avec Mlle Martha Tynell nous sortons des chemins frayés. Certes si l'on regarde son *Pont de la Concorde* de tout près, avec le lorgnon dans l'œil, comme je l'ai vu faire à nombre de mondaines, jolies perruches aux plumes éclatantes, mais à la cervelle vide, qui vont caquetant, et lançant sur les ouvrages des jugements d'une mortelle niaiserie, l'on n'apercevra qu'un chaos terne, strié de gros points jaunes : mais qu'on se recule un peu, les plans prennent leur place, les tons s'harmonisent, et l'on se trouve en face d'une œuvre très forte et peinte avec beaucoup de sincérité, je vous le jure. Il y a loin de cela avec l'art joli et bien léché ; mais combien je préfère celui-là à celui-ci. Mlle Tynell est dans le vrai. *Dans la basse-cour* est une simple carte de visite envoyée au public par cette grande et sincère artiste qui a nom Mme Virginie Demont-Breton ; nous espérons la retrouver dans deux mois avec quelque grande page. Je citerai encore le paysage de Mlle Léonide Bourges *la Chute du pont d'Anvers* peint avec élégance ; les ouvrages de Mme Frances Fraser, ceux de Mlle Ketty Kieland, enfin les toiles orientalistes de Mme Falret de Tuite dont une, le *Coucher de soleil sur un cimetière tunisien,* est une page colorée chaudement écrite.

Et voici qu'en revenant sur mes pas je m'aperçois que j'ai oublié bien involontairement plusieurs charmants ouvrages : d'abord l'*Orpheline* par Mme Inès de Beaufond, joli tableau plein de sentiment, d'un faire délicat ; le portrait de *Mlle M. C.* par Mme Buchet, excellent morceau d'ouvrier : les étoffes peintes dans une note claire n'altèrent nullement les chairs du visage aux méplats noblement accusés. *Mère et enfant* par Mlle Dora Hitz est une louable tentative d'étude en plein air ; l'*Almée* par Mme Gabrielle de Coninck est un beau portrait auquel la fantaisie du costume donne une grâce piquante. J'ai noté aussi un portrait de *Femme en robe mauve*, dont la figure est sévèrement traitée, je regrette d'avoir oublié le nom de l'artiste, il est dans la salle de droite en entrant.

Comme je crois l'avoir dit au début de cette étude, les fleurs sont remarquables. Les fixer sur la toile ou sur le papier ne demande pas un grand effort d'imagination. Aussi l'on comprendra qu'elles soient le sujet préféré des femmes. Là, pas de défaillance, pas de défaut. En effet, les femmes sont très rarement capables d'œuvres écloses de la pensée ; si la science de la composition leur manque,

elles peuvent par le travail et le goût devenir des peintres habiles, apprendre tous les secrets du coloris; et pour portraicturer de bonnes fleurs, cela suffit. Cette branche de l'art est délicate et facile à saisir, double raison pour qu'elle leur plaise. Et puis entre ces exquises productions de l'été et du printemps et l'être fragile qui est la femme n'existe-t-il pas de mystérieuses affinités ? L'amoureux et le poète n'ont-ils pas à toute époque, et dans toutes les langues appelé la bien-aimée une fleur de chair ? Quand le royal poète Shelomo parle de la Shoulammite, il la compare aux roses de Jéricho; sa taille pour lui c'est un lys qui ploie, sa bouche une grenade entr'ouverte. Laissons donc les fleurs à la plus belle moitié du genre humain, et reconnaissons sans ennui que pour reproduire ces enchanteresses des yeux elles ont une brosse aux délicates caresses, et une palette harmonieuse.

La grande toile de Mlle Taconet, *Préparatifs de marché*, est par sa valeur et ses dimensions le capital morceau de l'exposition florale. Encore empotés, attendant la charrette qui les emportera à la ville, pour le parfum des boudoirs et l'enjolivement des corsages, ils sont là, les jasmins, les lys, avec les pivoines, les œillets, les roses et les dahlias. Il est impossible de vocaliser une gamme mieux fondue de tons et de couleurs. Dans un tout petit cadre Mlle Bilinska, dont je tiens à louer l'*Enfant jouant de la flûte,* aux qualités faites à la fois de grâce et de vigueur, expose des *Lilas* d'un velouté tel qu'on les voudrait cueillir. Je citerai l'aquarelle de Mme Élisabeth Courty; les *Roses trémières* de Mme Chavagnat; les *Raisins et Chrysanthèmes* de Mlle Buchet; l'aquarelle très éclatante et très finie de Mlle Bruyerre; d'autres *Roses trémières* dues au pinceau de Mme Cresty. Mlle Eugénie Faux a un talent parfait; son *Panier de roses* est tout bonnement un chef-d'œuvre, et de facture et de coloris; l'œuvre est, je crois, déjà acquise, et ce n'est que justice. Mme de Goussaincourt nous montre de *Jeunes lilas* d'un faire savoureux; le *Bac de pivoines* par Mme Claire Lemaître est d'une éclatante tonalité.

Voici que je touche à la fin : maintenant, il faut me faire pardonner les omissions involontaires. De la sculpture je n'ai rien à dire, sinon que Mme Bertaux est une grande artiste, dont chaque fois que j'entre au Luxembourg j'admire la jeune fille :

Sous la feuillée
Éveillée !

Ange et Démon, sa petite statuette de marbre, est une fort gracieuse chose; c'est l'acte de présence indispensable. *Virginius* par Mme Bloch a du mouvement et de l'énergie; et le *Retour des champs* par Mme Descat n'est ni bien ni mal; suffisamment construite, cette figure de paysanne reste sans originalité de type. C'est que la sculpture est un art qui ne supporte aucune médiocrité. En peinture à défaut de puissance on peut faire joli; en statuaire ce n'est pas de même. L'amateur ne court pas aux figures de bronze ou de plâtre comme aux tableaux dont il orne sa galerie : aussi la carrière du sculpteur est-elle un Golgotha, que seuls les énergiques et les heureux gravissent jusqu'au bout.

GASTON DE RAIMES.





SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR

DES BEAUX-ARTS (1)

LES POÉSIES DE JEUNESSE D'UN PRÉFET



LLONS, allons, il faut en finir ; plus d'hésitations ni d'ajournements nouveaux. Les années s'en vont, se chassant l'une l'autre, et me chassant devant elles. Il ne faut pas laisser après moi la dette impayée. C'est à moi que le dépôt fut confié, il y a plus de quarante ans ; il n'est pas sans m'embarrasser parfois, et sans me troubler dans le compte que j'en dois. Mais une dette de jeunesse semble plus sacrée par sa distance même et par le rayonnement de l'âge confiant où la promesse en fut scellée. D'ailleurs pourquoi l'inquiétude et le respect humain ? Mille ans ne séparent-ils pas les Mimi-Pinson de 1847 de celles de 1889, je parle de leurs habitudes de cœur et de toilette ; et qu'y a-t-il de moins ressemblant à la prosodie maniérée des Parnassiens d'aujourd'hui, que les vers de mon poète par leur forme libre et point assez serrée, — ces vers faciles et d'une grâce fraîche et portant bien leur âge, qui me touchent par le souvenir de l'homme, mais auxquels je reprocherai moi-même de n'avoir

(1) Voir *L'Artiste* de 1883 à 1888 *passim* et de Février 1889.

pas été plus relus et châtiés. Ces feuillets sont l'image d'un monde disparu, d'un Paris de l'autre siècle, et l'auteur serait le premier à sourire sans honte en refeuilletant ces fleurettes d'un étudiant en goguette d'amour.

Disons donc que le cahier de jolies rimes, dont je crois de mon devoir de publier presque tous les morceaux, et dont la lecture conviendra particulièrement à de graves antiquaires aussi respectueux d'un fragment inédit de Catulle ou de Properce que d'un cartulaire de Charlemagne, et d'un petit bronze de Pompéi que d'une épée gallo-romaine, est l'œuvre posthume de Théophile Coupier, né à Forcalquier le 10 août 1820, et mort en 1874 d'un horrible accident chirurgical. Coupier avait composé ces poésies pendant qu'il étudiait la médecine à Paris, au sortir de l'école de Montpellier, et il me les confia avant de se livrer aux fonctions publiques, auxquelles l'appela, dès la première heure, la révolution de 1848.

C'est en 1842 que j'avais connu Théophile Coupier. Le 5 mars de cette année-là, le pauvre Ernest Lafontan, le plus tendre ami, le camarade de tous les jours de ma jeunesse, m'écrivait de Montpellier, six mois avant sa mort : « J'ai fait connaissance, par l'intermédiaire du Président (Claparède), d'une dame espagnole, ayant plusieurs enfants, — dont un grand fils de notre âge, — et fort aimable, mais ne voyant que ce qu'il y a d'artistes à Montpellier. Elle reçoit le samedi une dizaine d'hommes et deux ou trois femmes musiciennes. On chante, on cause, et on regarde un tas d'albums qui sont sur une table; j'y vais tous les samedis et y passe fort bien mon temps. J'y ai fait connaissance du conservateur des monuments, qui m'a beaucoup parlé de Florence qu'il estime fort et m'a offert de m'aider si je voulais faire quelques études d'architecture. Je vais deux ou trois fois la semaine, passer quelques heures à faire des bons hommes avec le fils de la maison, et j'ai connu chez lui un étudiant en médecine qui me plaît beaucoup. Il travaille beaucoup, mais surtout à toute autre chose qu'à sa médecine. Je tâcherai de m'arranger pour faire quelque chose avec lui. Il avait quelque idée d'apprendre l'italien; cela m'irait parfaitement. Du reste nos relations ne font que commencer... » Le 12 mars, il reprenait : « Je crois t'avoir parlé dans ma dernière lettre d'un étudiant que j'avais rencontré ici, un brave garçon, piocheur, etc. Il travaille un examen qu'il va passer ce mois-ci; après, il se met à ma disposition. Nous commencerons par l'italien avec la phrénologie; puis nous étudierons notre Toscane à fond. Je le débauche, le garçon, pour y faire un tour avant de m'en revenir à Paris. On te préviendra pour faire tes paquets et descendre le Rhône, si le cœur t'en dit. C'est un compagnon qui, bien sûr, ne te déplaira pas. Il est très doux, ne voit ici que la famille Marès où je l'ai connu, et s'occupe de tout et d'autre chose encore. Ce sont des gens précieux pour les flâneurs comme il y en a, n'est-ce pas ? Il a surtout étudié la philosophie, et m'en a parlé sans que cela m'ennuyât, ce que je n'aurais pas cru. Il compte après sa médecine s'aller monachaliser en quelque cour d'Allemagne ou d'Italie, y tra-

vailler quelques années. Pardon de t'en parler si longtemps, c'est que je voudrais réellement que tu le connusses. Cette famille Marès dont je t'ai mis le nom plus haut, est celle chez laquelle je t'ai dit un jour que je devais aller le soir. Elle se compose d'une Espagnole, veuve, avec pas mal de fortune et quatre enfants dont un grand fils à l'École centrale (1), un autre de notre âge, un troisième et une petite fille. Elle ne voit que peu de femmes, vu qu'elle passe pour une femme supérieure, quelque peu bas-bleu; en revanche, elle reçoit tout ce qu'il y a d'artistes en tout genre. Cela se compose d'un gros vieux peintre de paysage, dénommé Richard (2), qui aime considérablement les truffes, m'a parlé de Lepre, de la Via Condotti, et m'a appris qu'à Rome, les rapins français se divisaient en *artistes d'en haut* (ceux de la villa Medicis), et *artistes d'en bas* tout le reste; — du docteur Lallemand, un fameux élève de Dupuytren, plus brutal que lui, ne croyant ni à Dieu, ni à diable, au demeurant grand écrivain, dit-on; — d'un nommé Laurens (3), autre peintre, musicien, botaniste, etc.; — de l'inspecteur des monuments du département qui défend vaillamment les remparts d'Agde contre le docteur Lallemand qui les veut détruire sous prétexte de salubrité. Ledit inspecteur nommé Renouvier (4) est fort aimable et me sera utile pour quelques notions d'architecture. Il a vu Florence qu'il adore aussi. Tous les samedis quand nous nous raccrochons, nous recommençons la nomenclature des Fra Angelico (à propos je commence à oublier tout cela; ne perds pas mon cahier de notes pour me le renvoyer prochainement).

Il y a encore un gentil petit jeune homme qui a vingt-cinq ans et est professeur de chimie à la faculté. Je me suis laissé dire que c'était dans sa partie la troisième chaire de France. Demande donc à Beauchamp (5) si c'est vrai. Ledit profes-

(1) Il s'agit, je crois, ici, du savant et très pratique chimiste qui a rendu de si grands services au Languedoc par ses études obstinées sur les maladies de la vigne.

(2) C'était Théodore Richard, habile paysagiste renommé dès le temps de la Restauration, et maître de Brascassat.

(3) Frère aîné de J. Laurens, paysagiste et voyageur en Perse; ce J.-B. Laurens, très érudit en musique classique et particulièrement en chant grégorien, a beaucoup dessiné et a lithographié un grand nombre des plus remarquables monuments du Languedoc.

(4) M. Jules Renouvier, dont nous avons vu depuis tant d'excellents écrits sur les arts, et qui fut en 1848, membre de l'assemblée constituante. Le 8 décembre 1842, il écrivit dans le journal de Montpellier (*Le Courrier du Midi*), un article où il faisait allusion à l'intimité si courte qui avait uni Lafontan à Coupier. « Nous vîmes bientôt, dit-il en parlant du pauvre enfant de vingt-deux ans qui venait de mourir, son talent, comme miniaturiste, s'exercer avec le plus grand bonheur sur une petite page de vélin, où il embellit des ornements les plus délicats une prière d'asile, poésie composée par un autre jeune étudiant, et dont la grâce méritait bien cette parure. » Inutile de dire que « l'autre jeune étudiant » était Théophile Coupier. — C'est à ce triste moment que je connus moi-même M. Jules Renouvier, en lui reportant les quelques volumes de Vasari qu'il avait prêtés à mon ami. Lisez d'ailleurs sur M. Jules Renouvier la *Notice* que lui a consacrée M. Anat. de Montaiglon en tête de son *Histoire de l'Art pendant la Revolution*, notice qui a été tirée à part. In-8, Paris, Vve J. Renouard, 1863.

(5) Evariste Robert de Beauchamp, depuis député de la Vienne au corps législatif sous l'Empire, et sénateur sous la République.

seur avait d'abord essayé de plusieurs états, entre autres maréchal de logis de lanciers et commis voyageur. Il y a bien encore quelques hommes, deux ou trois femmes et une jeune personne du nom de Boyer (le père fut consul à Palerme), qui chante assez bien. Tu vois qu'avec cela, outre Léon Marès qui est un fort bon garçon, et Coupier, mon étudiant, il y a moyen de passer la soirée. Aussi y vais-je régulièrement toutes les semaines... »

Les douces soirées du salon de Mme Marès ne durèrent pas longtemps pour les deux charmantes et délicates intelligences, pleines toutes deux de rêves d'avenir, ne songeant qu'aux plus élégants exercices de l'esprit et si heureuses de s'être rencontrées là. Ernest Lafontan mourait le mercredi 14 septembre 1842. Coupier à ce moment prenait ses vacances d'étudiant. Je ne l'avais pas trouvé à Montpellier, en venant vers le milieu d'août rejoindre celui qui allait finir. Nous ne nous vîmes qu'à la fin de l'automne, alors que Coupier arriva à Paris pour y continuer ses études de médecine. Notre commun chagrin nous fut tout d'abord un lien, et je reconnus aussitôt en lui l'attrait que sa nature toute distinguée avait exercé sur mon ami. Il avait la tête la plus séduisante, la plus fine, la plus belle, l'ovale assez allongé, les yeux ouverts et d'une douceur extrême, les lèvres point épaisses, et d'une ondulation charmante, le teint assez pâle, le front haut et large, les cheveux longs, châtains et rejetés en arrière, la taille haute, élégante, un peu penchée en avant comme celle d'un rêveur, le parler très doux, calme et lent, nul accent de sa province, rien de banal dans son dire, et il portait volontiers l'habit noir, même un peu râpé. J'ai rencontré depuis un homme dont la tête avait avec celle de Coupier une ressemblance singulière, c'était Albert Dumont, le directeur de l'école d'Athènes.

A peine nous étions-nous connus, qu'il se fit dans nos relations une interruption de près de deux années, car, désorienté comme j'étais par la mort de celui qui avait été mon frère, j'avais pris le parti d'aller finir mon droit à Aix en Provence et de m'y tremper dans la vie d'études nourricières de la province, celle justement que venait de quitter Coupier. Chère ville d'Aix, seconde patrie de Malherbe, j'y ai passé vingt mois des meilleurs de ma jeunesse, et j'en rapportai mes *Historiettes baguenaudières* et le gros butin de notes d'où j'allais tirer le premier volume des *Recherches sur les peintres provinciaux*, c'est-à-dire le point de départ de tous mes travaux à venir.

Mais de novembre 42 à novembre 43, une triste année s'était écoulée pour moi, mal remplie, mal gérée, très tiraillée, très écumeuse et inquiète, ne sachant de quel côté chercher mon courant nouveau, une année où, cela va sans dire, l'école de droit ne trouvait jamais son heure, où pourtant, Dieu merci, je connus Jules Buisson, et où mon malaise d'esprit et le chagrin qui me meurtrissait encore se soulagaient de loin en loin par des boutades

telles que celle-ci, écrite le 20 juin 1843 dans une petite maison solitaire du coteau de Sèvres :

Le premier jour fleuri de ce printemps qui passe,
Au Luxembourg j'entrai cœur plein et tête basse,
Et marchant je rêvais, sans ma tête lever,
— Car penser au bonheur cela se dit rêver, —
Et je vis à mes pieds, d'un vert si tendre vertes,
A peine en leur bourgeon les feuilles entr'ouvertes,
Du dernier ouragan, ô cruelle moisson,
Et qui ne devaient pas achever leur saison.
Mon âme de pitié se sentit comme folle ;
Ramassant un bourgeon, verdoyante corolle,
Je dis : de ce qui vit c'est le commun destin;
Pauvre tige, brisée et tombée au matin,
Tu nous aurais donné, fleur, ton parfum céleste,
Tu nous aurais donné, fruit, ta saveur agreste ;
Pourquoi le vent t'abat, frais feuillage d'avril,
Pourquoi la mort t'a pris, ami, Dieu le sait-il ?

Et le deuil d'une amitié si douce et si entière, de la vraie amitié de collège, devenue le lien de chaque heure et de toutes les études et confidences, et espérances de l'avenir, me tourmentait si cruellement qu'à trois jours de date après ces vers, je retrouve encore ceux-ci :

Tu m'as toujours connu bon, simple, aimant, honnête ;
Ne rouvre pas les yeux, et de ta froide tête,
Ami, n'écarte pas ton humide linceul;
Tu ne connaîtrais plus moi, ton frère. Un jour seul
Entre nous a passé, ténébreuse journée !
Et voilà que mon âme est froidie et fanée,
Et je ne sens pour rien qu'en ce monde je vois
Mon cœur se remuer comme il faisait pour toi.
Je souffre, et ma douleur en moi seul se lamente ;
J'éprouve que de tout la haine en moi fermente ;
Où sont-ils ceux que j'aime ?...

Et cette même année 1843, ayant appris que venait de mourir à Beziers, le 23 septembre, le peintre Claude Vaulot, enfant de Paris, élève de Léon Cogniet, et ami de Guillemin, — que j'avais connu à Montpellier, employant son

temps de service militaire à peindre des petites revues pour son colonel, et qui, au lendemain de la mort de mon pauvre Ernest, avait exécuté sur mes indications, le portrait assis de mon ami, auquel je remets notre livre des *Contes Normands*, j'écrivais juste un mois après, sur mon carnet de voyage, comme je passais par Vienne en Dauphiné, me rendant de Paris à Aix :

Pauvre peintre soldat! dès qu'il avait sans soin,
Voyant l'aube, coulé blouse et pantalon rouge,
Apprêté sa palette et mis son jour à point,
Son art laborieux illuminait le bouge.
Il gagnait sans orgueil le pain de son besoin,
A pourtraire officiers et parades de troupes;
Puis le soir en guinguette il dessinait le groupe
De ses amis fumant, attablés dans son coin.
Il m'avait, moi dictant, ranimé sur la toile
Mon cher mort relevé de sous son pâle voile;
Quand mes yeux désormais fixeront ce tableau
Qui remonte en mon cœur tant et tant de tristesses,
Où ta main épuisa ses savantes adresses,
Comme aux cadres anciens, souvent, Claude Vaulot,
Il me semblera voir ta tranquille figure
Signer au second plan la funèbre peinture.

D'autres amitiés sont venues, qui ont bien ensoleillé et échauffé ma vie ; mais pas une n'a eu le charme tendre et printanier de celle de mon pauvre Lafontan.

Quand à mon retour de Provence, je retrouvai Coupier à Paris, vers la fin de 1845, je le rencontrai où il devait être fatalement en ce temps-là, dans ce vaste et grouillant marécage de la bohème parisienne, qui comprenait alors tout le monde lettré, depuis les étudiants studieux et d'intelligence ouverte, jusqu'aux plus hautes célébrités poétiques, car, pourrions-nous le nier aujourd'hui? depuis 1840 jusqu'à 1855, toute la littérature française a été bohémienne. Bohèmes, peu ou prou, moralement ou physiquement, nous l'avons tous été. Ainsi de ce salon de Montpellier qu'éclairaient d'une lueur douce, sage, presque austère, les derniers rayons de la grande beauté de Mme Marès, vraie cour d'amour du temps du roi René, où se distillaient et s'échangeaient à mi-voix les causeries distinguées, discrètes, quasi précieuses d'artistes, d'archéologues, de savants aux formes courtoises, où le dilettantisme généreux, bienveillant, pur, ferme, libéral de M. Renouvier donnait le ton des études de haut goût et des recherches consciencieuses; — de cette ville entièrement consacrée, par

ses écoles, ses facultés, son incomparable musée, ses bibliothèques diverses, au tranquille et noble développement des jeunes intelligences, de cette ville où trois ans auparavant Lafontan m'invitait à venir me retremper dans la société profitable de cet étrange abbé Flotte, pur esprit, corps impalpable, exquis philosophe, qui de sa vie n'avait dépassé les dernières maisons de sa ville natale, du docte latiniste M. Guillaume, de M. Fage le fin bibliographe, de M. Laurens, de M. Rastagnol, et de tant d'autres maîtres rares, sans compter le remuant professeur de la Faculté des lettres, Achille Jubinal qui y fondait alors la *Revue du Midi* et y rassemblait des documents nouveaux pour son histoire des tapisseries historiques, — de ces hauteurs éthérées et paisibles, Théophile Coupier était tombé, comme nous tous, dans la diabolique mêlée où chacun, ambitieux selon sa mesure et bien frotté pour la lutte, se préparait, sans fausse honte et gaiement, à la conquête du monde. Presque tous étaient légers d'écus et ne pouvaient imaginer d'autre moyen de monter aux astres que de s'y envoler sur les ailes de la gloire littéraire. Ce fut l'âge d'or des petits journaux, par les premiers essais des Murger, des Champfleury, des Nadar, des La Madeleine, des Vitu, des Pierre Dupont. Et puis, il courait dès lors je ne sais quel vent de révolution prochaine, de craquement monarchique, que tous ces jeunes aspiraient à pleins poumons, inévitable par la vieillesse du roi et qu'ils réclamaient à l'avance comme leur bien, comme leur porte assurée vers toutes les richesses et toutes les grandeurs. Les pressentiments étaient certains, les signes pour eux étaient manifestes et s'en lisaient partout : les prophètes de la démocratie ne manquaient pas; il en courait plein les cafés et les ateliers. On se tenait prêt pour le lendemain de l'émeute fatale; mais en attendant, ce qui bouillonnait de jeunesse dans ces cœurs d'étudiants s'exhalait, comme en tous temps, par la force de l'âge, en fermentations généreuses, en poésies et en amours.

En ce temps-là (1843-48), qui fut et restera une certaine date dans l'histoire de notre art poétique au XIX[e] siècle, ceux d'entre nous qui se mêlaient de rimer (et j'ose dire qu'alors autant d'étudiants autant de rimeurs, c'était en notre époque la vraie marque de la jeunesse), tous étaient, selon leur tempérament, fortement tiraillés entre deux influences : celle de Hugo et celle de Musset. La troisième génération du romantisme venait d'éclore; Banville et Baudelaire descendaient de Hugo par Th. Gautier. Baudelaire n'avait pas encore publié la moindre *Fleur du mal*, et tout ami du libre paradoxe qu'il se montrât déjà, il était loin d'être le cruel satanique qu'il se plut à paraître en ses dernières années. Mais sur le canapé de l'appartement de Le Vavasseur et de Buisson, au n° 31 de la rue de Beaune, il nous disait souvent des sonnets d'allure verte, nerveuse, étrange et forte, des vers de poète aristocrate, d'un coloriste et d'un descriptif hors pair, et que nous tenions, dans notre petit cénacle, pour supérieurs à ceux des *Cariatides* et des *Stalactites*, où sa prose d'ailleurs servait parfois de thème

aux vers de son ami. C'était déjà un esprit rébellionné, revêche à toute convention bourgeoise, aigri par ses proches et par le souvenir d'un certain demi-voyage aux côtes d'Afrique, route des Indes ; mais il n'avait pas encore à cette heure rompu tout à fait avec le premier Baudelaire, celui des beaux livres et du confort intérieur et des vêtements de bon air ; il lui en resta longtemps l'amour de l'habit noir, que partageaient d'ailleurs avec lui plusieurs de ses amis de la bohème lettrée; et de cette confrérie de l'habit noir, même râpé, Coupier en était, je m'en souviens. Ces deux-là, Baudelaire et Banville, étaient avant tout des artistes, des payens néo-grecs, ou plutôt néo-latins, de la meilleure décadence, possédant à fond toutes les roueries de la prosodie du XVIe siècle, des arrière héritiers de Ronsard, des libertins, comme on eût dit au temps de Théophile et de Saint-Amand. Ce fut le moment aussi où furent imprimés les premiers volumes de cet autre groupe, que l'on appela, ne sais pourquoi, « l'école normande », et qui se composait d'un Normand Gustave Le Vavasseur, d'un Picard, Ernest Prarond et d'un Lorrain Auguste Doson, auxquels, par les eaux-fortes qui illustraient les volumes du Normand et du Picard, se trouva mêlé un Languedocien, Jules Buisson. Les *Vers* sont de 1843, les *Poésies fugitives* de 1846, les *Fables* de 1847, les *Farces et moralités* sont de 1847-48. De tous ces livres, quand on les feuillette, on sent s'exhaler la même bouffée d'air frais et parfumé, la même jeunesse vivace, dansante et cabriolante, le même rythme de joie généreuse et ivre d'elle-même, les mêmes ambitions nobles et fières; on dirait une fontaine de Jouvence de l'antique Pléiade. Tout au plus y paraît-il la nuance, entre le dernier groupe et le premier, de je ne sais quelle réserve naïve, imprégnée des baumes salubres des champs de sa province, comparée aux inquiétantes odeurs du Paris lubrifié. Les langoureuses harmonies de Lamartine sont en tout cela bien passées de mode. Adieu la vaghesse du sentiment et l'incertain balancement des mots; et ceux qui, comme Th. Coupier, n'ont qu'un demi-souci de la forme stricte et ne songent qu'à vêtir sans façon et galamment leur pensée légère ou amoureuse, se rattachent plutôt au faire de Musset et de Béranger qu'à celui du grand romantique des *Orientales* et des *Feuilles d'automne*. La langue française s'était perdue vers la fin du XVIIIe siècle ; les romantiques l'ont retrouvée et cela demeurera leur éternel honneur. Mais de même qu'il n'est pas dit qu'Ovide et Tibulle aient jamais cherché, pour traduire leurs propos doucereux ou relâchés, le verbe serré et ferme de Lucrèce et de Perse, de même eût-il été singulier que les étudiants rimeurs de nos temps empruntassent une plume d'aigle pour écrire leurs billets lascifs aux Cynthies du Quartier-Latin. Il est même bien pédant à moi de réveiller à l'occasion de cette mince pincée d'odelettes et de strophes gaillardes le nom de Béranger et celui de Musset dont l'érotisme cavalier engluait et accaparait dès lors cette faveur de la jeunesse, qui depuis s'en est allée vers lui chaque jour grandissante; mais encore fallait-il indiquer d'où venait

le courant facile des rimes de Coupier et le tour sans gêne de ses *amores*. En ce sens, elles portent bien la date de leur fantaisie, et l'auteur les déposant en mains sûres avant de partir pour la grande guerre de la vie, avait raison d'y attacher une juste importance. Ce n'est là ni du Parny, ni du Chénier; elles sont vraiment et sincèrement du licencié amoureux de 1847.

La jeunesse de 1847, l'amour, comme en tous les siècles, était certes sa grande affaire; mais il faut pourtant ajouter qu'en ce moment elle était fort tiraillée par deux autres passions, celles du jeu et de la politique; on jouait fort au *Café Dagnaux* dans la rue de l'Ancienne-Comédie; on causait furieusement politique à l'*Estaminet de l'Europe*, au coin de la rue de l'École-de-Médecine. Je ne sais qui en reparlait ces années dernières à propos de M. de Freycinet qu'on y voyait, paraît-il, les jours de sortie de l'école polytechnique. Cet estaminet fort borgne a été illustré par le triolet de Banville, en ses *Odes funambulesques :*

Connaissez-vous Monsieur Champin
De l'estaminet de l'Europe?
Il a la barbe d'un rapin;
Connaissez-vous Monsieur Champin
Chevelu comme un vieux sapin,
Il aime la brune et la chope...
Il sait hurler avec les loups
A l'estaminet de l'Europe.
Son esprit pique ainsi qu'un houx,
Il sait hurler avec les loups...

Champin, on n'a jamais su comment, se trouva nommé sous-préfet en 1848 et disparut de Paris à la même heure et par la même porte que Th. Coupier. La République qu'il avait désirée avec ardeur, l'appela si précipitamment à son service qu'elle ne lui laissa pas le temps de me renvoyer le *Dernier homme* de Grainville, que je lui avais prêté quelques mois auparavant. L'estaminet de l'Europe se trouva être ainsi l'une des pépinières des sous-préfets du 24 Février, ce que fut le café de Madrid, vingt-deux ans plus tard pour ceux du 4 Septembre 1870. J'ai connu, et je ne le regrette pas aujourd'hui, presque toute la bohème écriveuse de mon temps, par le *Corsaire-Satan* de Lepoittevin Saint-Alme et Virmaitre, où m'avaient introduit quelques lignes sympathiques de Baudelaire sur les *Contes Normands* et les *Historiettes baguenaudières*.

C'est aux environs de cette date de 1847 qu'il faudrait placer la publication des premiers vers imprimés de Th. Coupier. E. Prarond a bien voulu les copier pour moi dans un keepsake du temps, *les Bleuets*, édité sous le patronage d'une grande dame dont le salon devait être de toute façon fort intéressant : « Mme la

comtesse des Roys, me dit-il, était alors légèrement républicaine, et sa mère, Mme Hoche, l'était restée tout à fait. Mme des Roys avait eu, vers la révolution de Février, la fantaisie de se créer un salon semi-politique, semi-littéraire. M. de Lamartine, en habit boutonné, était son plus illustre hôte. M. et Mme Tastu étaient, si je ne me trompe, des invités de Mme des Roys. Elle avait fort appelé Charles Labitte. Porphyre Labitte, après la mort de son frère, continua à être des invités ordinaires et c'est lui qui introduisit dans le keepsake, Coupier, moi et je crois bien M. de Pongerville, de l'Académie française, qui figure à la page 258. »

REGRET (1)

Moi, démocrate, je regrette
Souvent les choses d'autrefois ;
La belle cour des anciens rois
Fait battre mon cœur de poète.

Et cependant, à mon curé
Il me faudrait payer la dîme,
Si, par hasard, l'ancien régime
Jusqu'à mes jours avait duré.

Dans ma famille, — pauvres hères !
Toujours, depuis plus de mille ans,
Le père laisse à ses enfants
Des droits à toutes les misères.

Le bon vieux prêtre qui m'apprit
A lire les pages d'Homère,
Pour m'emmener au presbytère
Dans une chaumière me prit.

Pourquoi de moi faire un poète,
S'il n'est plus noblesse ni rois,
Si notre époque de bourgeois
N'a point de lauriers pour ma tête ?

(1) Titre du keepsake : *les Bleuets*, à Moulins, chez P.-A. Desrosiers, imprimeur-éditeur (au bas d'une autre page : Moulins, typ. de P.-A. Desrosiers). Sans date, mais probablement en 1847. La pièce de Coupier se trouve à la page 200.

. . . .

O mes pères ! l'ancien régime
Vous laissant aux rudes labeurs,
Sur vos lèvres de laboureurs
N'a jamais éveillé la rime.

Et pourtant la Muse aurait dû
Dans votre champ semer ses roses ;
Doux parfums, belles fleurs écloses,
Alors rien n'eût été perdu.

Vous auriez eu les châtelaines
Pour jeter vos vers sous leurs pas;
Vous auriez chanté les combats
Et les aventures lointaines.

Quand une reine sous vos yeux
Le soir passait dans la prairie,
Au lieu de croire que Marie
Une heure avait quitté les cieux,

Reconnaissant la noble dame,
Vous auriez fait sur ses beaux yeux
Quelque sonnet élogieux
Qui peut-être eût touché son âme.

Lorsque les fêtes au château
Allumaient toutes les ogives,
Vous auriez, poètes convives,
Joué le rôle le plus beau.

Sous votre chanson souveraine
Là, pour en être couronné,
Je vois chaque preux étonné
Incliner sa tête hautaine.

Si l'ambition dans vos cœurs
Avait pu jeter sa chimère,
L'Église, votre bonne mère,
Vous eût prodigué ses faveurs :

A votre âge, il n'était pas rare
De voir de pauvres bacheliers
Se mettre en route sans souliers
Pour arriver à la tiare.

Hélas ! les choses d'autrefois
Donnent des regrets au poète;
Oh ! que ma mansarde regrette
La belle cour de nos vieux rois !

THÉOPHILE COUPIER.

Depuis cent ans, nos rois et chefs d'État ne savent plus défendre leur peuple, le grand pays de France, qui va de Dunkerque aux Pyrénées et de Brest jusqu'aux Alpes; ils le trahissent et le sacrifient niaisement au premier pavé soulevé dans les rues de Paris par une bande d'émeutiers menée par une poignée d'intrigants. Elle éclata donc par la connivence imbécile de la bourgeoisie, cette révolution du 24 Février, bien plus dangereuse à la patrie qu'elle n'en eut l'air tout d'abord, avec ses premières apparences de bonhomie. Ce fut, je l'ai dit, la fête des étudiants. Ils s'envolèrent tous du quartier Latin, comme une nuée de gais pinsons. Ils allaient, avec de bons papiers du gouvernement nouveau, représenter la République, chacun dans sa bourgade, et Coupier, pour sa part, fut chargé de la représenter en sa ville de Sisteron. C'est alors qu'en bouclant sa très légère valise, il me confia les quelques feuillets où il avait transcrit, pour une impression problématique, les jolies pièces, au tour galant, sur lesquelles il fondait ses espérances de poète. Il se jetait de bon cœur dans la fournaise politique, et ne s'y voulait embarrasser d'aucun bagage. Je devais lui garder celui-là jusqu'à ce qu'il me le réclamât ; il n'a jamais eu le temps d'y songer, tant sa vie trop courte avait été entièrement remplie par l'ardente ambition où s'était donné carrière tout son courage.

I

Vous souvient-il de ma chambrette ?
On vous nommait encore Annette,
Et vous fumiez sur mes genoux
Votre première cigarette.
Béatrix, vous souvenez-vous
De cette nuit que je regrette ?

Quand vint le moment d'être heureux,
Vous me dîtes : « Ferme les yeux
Pour dénouer mes jarretières. »
Sainte pudeur des amoureux!
Je ne pus tenir mes paupières,
Et nous voilà rouges tous deux.

La pauvre Annette était bien belle,
Mais elle souffla la chandelle,
Et je dus l'aimer sans la voir.
Le jour venu, honteux comme elle,
Je partageai le désespoir
De l'innocente criminelle.

Quand je garde comme une fleur
Le souvenir de sa pudeur,
De sa pudeur de jeune fille,
Vous me jurez sur votre honneur
Effrontément que rien n'habille
Comme le nu! — Pour mon bonheur,

Béatrix, la lumière inonde
Votre belle nudité blonde,
Et vous dites : « Ouvre les yeux. »
Hélas! ma tristesse est profonde :
Je vous aime, — mais j'aimais mieux
La pauvre Annette pudibonde.

II

Vous m'aimez certainement,
Devenez donc ma maîtresse,
Car l'amour est un tourment
S'il s'arrête au sentiment
Pour venir à la tendresse.

Je devine tes appas
Sous une robe sévère,
Et je murmure tout bas
Qu'un amour qui n'agit pas
N'est pas un amour sincère...

Mais pardonne au vers maudit
Qui sans doute t'effarouche !
Quand on souffre, l'on écrit
Ce qui tout bas ne se dit
Que la nuit de bouche à bouche.

III

Pourquoi me parlez-vous de gloire ?
Je n'entends plus ce mot menteur,
Je sais bien que la tombe est noire,
Laissez-moi vivre en votre cœur,
Avant de mourir dans l'histoire.

Voyez, j'apportais le plaisir
Dans vos bras blancs, ma bien-aimée,
Mais tous vos grands mots d'avenir
Et d'éclatante renommée, —
Tant pis pour vous, — me font dormir.

Ce qu'une caresse peut rendre
Beaucoup mieux que tous les discours,
Ma belle, je puis le comprendre ;
Parlez la langue des amours,
Si vous voulez vous faire entendre.

Par un chef-d'œuvre sans rival
Si j'entre au temple de la gloire,
J'en veux faire un salon de bal,
Et je me plais d'avance à croire
Que l'on n'y sera pas plus mal.

J'aime trois choses dans le monde :
La lumière, les fleurs et vous ;
La lumière qui vous inonde,
Et les fleurs dont mes soins jaloux
Couronnent votre tête blonde.

Tout le reste n'est rien. — L'honneur
De laisser mon nom dans l'histoire
N'a jamais tenté mon humeur :
Je me contente de la gloire
De faire battre votre cœur.

IV

Sous les lilas, seul auprès d'elle
Un soir en riant nous causions ;
Je m'aperçus qu'elle était belle,
Je lui dis : Si nous nous aimions !

— Nous aimer ! répondit Adèle,
Moi je hais les longues amours :
Si je jure d'être fidèle,
Je peux l'être pendant huit jours.

Je ne lui cherchai point querelle
De ne pas m'aimer plus longtemps,
D'être ainsi charmante et cruelle...
Le coupable fut le printemps.

Le printemps ! mon ardeur fut telle
A profiter de mes huit jours
Qu'Adèle me resta fidèle
Hélas ! fidèle pour toujours.

V

Vanité ! Mon seul habit
Déjà sur les coudes rit.
Théo, m'a dit la marquise,
Votre habit est plein de trous;
On ne peut même avec vous
Aller à l'église.

C'est vrai. Le temps pluvieux
Avant l'âge a rendu vieux
Mon feutre qui traîne l'aile;
L'orgueilleuse ne veut plus,
Pauvre chapeau, tes saluts.
Je passe loin d'elle.

J'ai tant marché dans les bois
Où mon orgueil aux abois
Cache ma mise cruelle,
Que mes souliers à la fin
Vont bientôt sur le chemin
Laisser la semelle.

Vive Dieu ! La duègne vient
Me dire qu'on se souvient
De mon cœur chez la marquise ;
La duègne, passé minuit,
Viendra m'ouvrir, si la nuit,
Si la nuit est grise.

L'instant du plaisir venu,
Au loqueteux presque nu
La dame ouvrira quand même ;
Qu'est-il besoin d'un habit
Pour se coucher dans le lit
De celle qui m'aime ?

VI

Lorsque j'étais petit enfant
J'aimais l'école buissonnière ;
Un morceau de pain sous la dent,
Ma veste mise en bandoulière,
Le matin, je partais souvent
Pour échapper à la colère
De notre magister pédant :
J'aimais l'école buissonnière
Lorsque j'étais petit enfant.

Sur les buissons cueillir des mûres,
Sous les buissons prendre des nids,
Des eaux écouter les murmures,
Puis à travers les blés jaunis,
Au pied d'un olivier sauvage,
Sur la mousse venir s'asseoir,
Et là, dormir sous le ramage
Des *cardelines* jusqu'au soir,

Quelle heureuse et libre journée !
Il me semble revoir d'ici
Sur mon front la branche inclinée
Que bien souvent j'ai profanée
Des dents et des doigts sans merci.

Il me semble revoir encore
Le grand soleil, en se couchant,
Me dire : adieu, viens, dès l'aurore,
Saluer le soleil levant.
Phébus mettait une caresse
Au bout de son dernier rayon.
A son baiser j'offrais mon front,
En criant : Vive la paresse !

Lorsque j'étais petit enfant,
J'aimais l'école buissonnière
Le matin je partais souvent,
Pour échapper à la colère

De notre magister pédant,
Puisque j'étais un fainéant.

VII

Je ne veux plus longtemps me taire sur ce point
Que vous êtes, madame, une admirable rose,
Où le regard surpris volontiers se repose,
Mais hélas ! qu'on ne touche point.

Pourquoi ne point toucher quand le regard admire?
Ce qui charme les yeux fera frémir la main,
La vue et le toucher font le bonheur certain;
Voilà ce que vous allez dire.

Je suis de cet avis que vous parlez fort bien,
Et qu'en disant ceci votre bouche est plus belle ;
Mais vos propos d'amour me laisseront rebelle,
Pourquoi cela? Je n'en sais rien.

La source du plaisir pour moi n'est pas tarie ;
J'adore tes autels, féconde volupté;
Déesse, tu le sais, je n'ai jamais compté
Mes pas sur ta rive fleurie.

Cette strophe hardie écrite pour Vénus
Et que je vous répète avec tant d'assurance
Prouve que vos soupçons seraient très mal venus
A mettre en doute ma vaillance.

. . . . Je dois vous dire enfin
Que je me lève tard, que vous êtes coquette ;
Il faudrait pour ne pas gâter votre toilette
Vous aimer beaucoup trop matin.

VIII

Ma reine, parlons sans détour,
Vous m'aimez et je vous adore ;
Mais je trouve que notre amour
N'en est encor qu'à son aurore,
Et je voudrais en voir le jour.

Je vous aime, mais vous désire.
Votre âme ne me suffit pas,
Votre esprit brille, je l'admire ;
Mais j'admire aussi vos appas,
Et depuis un mois je soupire.

Pourquoi donc me blâmeriez-vous
De vous tenir pareil langage ?
Voyez, je murmure entre nous
Ce qui peut-être vous outrage,
Et je le murmure à genoux.

Si vous devez rester rebelle
A tant d'amour, à tant d'ardeur,
Pourquoi Dieu vous fit-il si belle,
Et pourquoi jeter sur mon cœur
Tout le feu de votre prunelle ?

IX

Quand je suis parti, sa lèvre à la mienne,
Pour qu'il m'en souvienne,
En baisers d'amour a fait ses adieux;
J'ai le front mouillé des larmes amères
Des larmes bien chères,
Tombant de ses yeux.

Mon cœur a gardé — mon cœur est fidèle, —
Ce qui me vient d'elle,

Caresses et pleurs et serments d'amour.
Je ne veux plus rien que revoir encore
Celle que j'adore,
Ne fût-ce qu'un jour.

Nous nous aimions tant ! — C'était une fête
Quand j'avais sa tête
Sur mon sein brûlant, prise dans mes bras,
Souvent son mari rôdait à ma porte;
Le diable l'emporte !
Nous n'y pensions pas !

. . . .

Mais je lui disais, après les caresses,
Lorsque les tristesses
Montaient à son front pour le rembrunir :
« Quand l'amour est vrai, c'est Dieu qui le donne...
Et puis Dieu pardonne
Au lieu de punir. »

X

De ce grabat où la vie abandonne
Mon pauvre corps qui sera froid demain,
Pour implorer une dernière aumône,
Vers vous je tends la main.

Hélas ! j'ai peur de la fosse commune,
Car là, madame, il faut encore souffrir ;
Chacun des os y compte une infortune
Et je voudrais dormir.

Dormir en paix sous un figuier sauvage
Où tous les miens sont venus reposer
Près de la pauvre église du village
Qui me vit baptiser.

Mais c'est bien loin ! et quoique la misère
Rende légers mes restes amaigris,
Il faut payer pour rejoindre ma mère
Au cimetière du pays.

Et du grabat où la vie abandonne
Mon pauvre corps qui sera froid demain,
Pour implorer une dernière aumône,
Vers vous je tends la main.

XI

La pauvre aïeule des hommes
Est maudite bien souvent
Pour avoir mangé des pommes ;
Aucun ne pense au serpent.

Mais je sais bien que les branches
Du pommier tombaient si bas
Qu'Ève remplit ses mains blanches,
Sans même lever les bras.

Adam fut le seul coupable.
Il devait plein de courroux,
Lui dire de rendre au diable
Tous les fruits qu'il trouva doux.

. . . .

Qu'Ève devait être belle !
Lorsque sa postérité
Pour l'accuser parle d'elle,
Moi, je songe à sa beauté.

XII

Le rosier au bord du ruisseau
Des roses avait la plus belle,
Et la fleur se mirait dans l'eau ;
La brise y vint. « Rose, dit-elle,

« Ces doux parfums que le soleil
A ta corolle épanouie
Rendra demain à son réveil,
Donne-les moi, ma belle amie. »

— « Prends tous mes parfums, si tu veux,
Brise, pour embaumer ton aile,
Mais va jouer dans les cheveux,
Les longs cheveux bouclés de celle

« Qui ce matin en m'admirant
Murmurait : Je serais bien fière
D'être une rose et pour amant
D'avoir un rayon de lumière. »

XIII

Vous m'avez dit : Je suis fort sage.
Je le crois et j'écris ces vers
Pour vous dire que c'est dommage.
Aux laides de votre entourage,
Marquise, laissez ce travers.

Si vous perdez votre jeunesse,
Je veux vous faire cet honneur
De croire que votre sagesse
Est sans doute de la paresse
Que vous avez pour le bonheur.

L'amour et ses chaudes étreintes
Demandent des bras vigoureux;
L'amour n'est pas le dieu des plaintes
Moitié timides, moitié saintes;
C'est Hercule le dieu nerveux!

Allons! et devenez vaillante!
Laissez votre pâle langueur
A quelque dévote mourante;
Vous, si belle, soyez amante,
Soyez amante avec ardeur.

Je cherchais une rime exquise
Pleine d'amour respectueux
Qui mît à bien mon entreprise;
Mais on m'a dit que la marquise
Avait plus d'amants que d'aïeux.

XIV

Jeanne viendra. — Quand on mit
De beaux draps blancs à mon lit,
Je vis les amours sourire.

Jeanne vient. — Les draps de lin
Ont séché dans le jardin
Sur mes roses qu'elle admire.

Jeanne est venue, et les draps,
Après la nuit, n'avaient pas
Gardé mémoire des roses.

Sous nos luttes ébranlé
Mon lit par l'amour foulé
Avait pris des airs moroses.

Tu pleures, Jeanne? et pourquoi?
— Vous voyez bien comme moi
Que l'amour a pris la fuite.

— L'amour a fui, m'as-tu dit?
Hé bien! Jeanne, fais le lit
Pour nous mettre à sa poursuite.

Non, vous ne devineriez jamais quel singulier patronage avait choisi Coupier pour ses folles papillonneries. Lisez la coquette dédicace, du plus pur goût du XVIIIe siècle, qu'il adressait à M. Mignet, au grave M. Mignet, à M. Mignet le secrétaire perpétuel des Sciences « morales » et politiques. C'est que M. Mignet était du pays de Provence, et Coupier devait chercher en lui le protecteur naturel d'un compatriote; et puis, et puis, à ce beau, élégant, ambitieux et amoureux Coupier, je ne sais quoi devait dire que c'était là le patron qui lui convenait entre tous, car ne devait-il pas envier d'instinct les attachements qui avaient paré jadis de leur auréole la belle tête si séduisante de M. Mignet, et peut-être, malgré la sagesse et le bon sens qui gouvernèrent sa vie, n'avaient pas nui à sa fortune de lettré et de politique ?

A MONSIEUR MIGNET, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Monsieur, j'ai honte de le dire,
Nous ne sommes que fiancés,
Ma plume et moi. — Mais pour écrire
Tous deux également pressés,
Nous avons fait sans mariage
En mangeant le fruit défendu,
Un petit souper de ménage;
Au dessert était bien perdu
Ce qu'on appelle pucelage.
Voyez où peut mener l'amour;
Surtout ce qui me désespère
C'est que ma plume a mis au jour
Un enfant dont je suis le père.
Avoir un enfant sur les bras,
Et ne pas trop savoir qu'en faire,
Comprenez-vous mon embarras ?
Ma plume, bonne et tendre mère,
Jamais ne voudra consentir
Au plus petit infanticide;
Même elle parle de mourir.
Hélas! sa tendresse perfide

Dévoilerait à tous les yeux
Ce péché dont je suis honteux,
Et qui compromet ma jeunesse ;
Oui, ma fiancée aurait beau
Y mettre toute sa finesse,
On ne peut cacher un berceau
Rempli de cris et de tendresse.
Puisque vous êtes tout-puissant,
Monsieur, de votre âme si bonne
Laissez tomber sur notre enfant
Un peu de pitié pour aumône.
Dans ses langes il vous sourit :
Ouvrez-lui pour salle d'asile
Le Gymnase qui refleurit
Ou bien le charmant Vaudeville
En sauvant notre pauvre enfant,
Vous ferez charité louable;
Car s'il est né faible et souffrant
Au moins il me paraît viable.
D'un bâtard on ne peut offrir
D'être parrain ; mais bien j'espère
Un jour à ma plume m'unir
Et ça devant monsieur le Maire;
Ce maire est le public malin.
S'il naît alors du mariage
Un autre enfant, soyez parrain
Si vous lui trouvez beau visage.
En ayant un espoir si doux
Ma bonne femme voudra faire
Joli garçon digne de vous,
Et par là l'orgueil de son père.

Sur la carrière politique de Théophile Coupier je me garderai de m'étendre et ne transcrirai ici qu'un court extrait de son dossier d'homme public :

« Son père et son grand-père étaient commerçants; ils furent persécutés en 1815 pour avoir facilité l'entrée dans la place de Sisteron, de l'empereur Napoléon Ier revenant de l'ile d'Elbe. (Ce simple détail explique assez pourquoi

et comment Coupier conserva plus tard, avec faveur, les fonctions que lui avait confiées l'émeute populaire de 1848.)

« Après la révolution de Février, M. Coupier, qui venait de terminer ses études de médecine et d'être reçu docteur, fut nommé sous-commissaire de la République à Sisteron, et, le 23 juillet de la même année, maintenu avec le titre de sous-préfet.

« De Sisteron, il passe à Boussac (17 janvier 1850). Dans cet arrondissement où Pierre Leroux, sa famille et ses amis ont mis au service des doctrines socialistes l'influence de leur popularité, M. Coupier lutte avec énergie, et se fait remarquer par la netteté et la vigueur de son attitude.

« 12 septembre 1851. Sous-préfet d'Aubusson.
« 14 mars 1854. — du Vigan.
(Au Vigan il épousa Mlle Sebastiani, qu'il eut le malheur de perdre trop tôt.)
« 24 mars 1862. Sous-préfet de Carpentras.
« 31 juillet 1864. — de Toulon.
« 4 août 1869. Préfet de la Lozère.
« 31 janvier 1870. Préfet des Pyrénées-Orientales.
(Il fut remplacé dans ce dernier poste le 5 septembre 1870.)

« Telles sont les étapes successivement parcourues par M. Coupier. Le 14 août 1862, il recevait la croix de chevalier de la Légion d'honneur (motivée par quatorze ans de service), le 11 novembre 1865, celle d'officier. Cette distinction recompensait particulièrement le dévouement et le courage exceptionnels dont avait fait preuve M. Coupier pendant l'épidémie cholérique (à Toulon). Le préfet du département et l'amiral préfet maritime ont fait de sa conduite, dans ces douloureuses circonstances, le plus vif éloge.

« Il résulte des notes de ce fonctionnaire qu'il avait à un égal degré l'intelligence, la fermeté, la mesure, et que dans tous les postes où il a passé, son concours a été très apprécié. »

Voilà en quelques lignes l'homme officiel, voilà le résumé de cette carrière où se dépensa son ardente ambition, et à laquelle, en vérité, Coupier était né supérieur. Un jour de printemps de 1870, alors qu'il était préfet de Perpignan, je le rencontrai à Paris, au coin de la rue de Madame, et nous échangeâmes en deux ou trois minutes tous nos souvenirs du temps qui nous avait séparés, et il y avait, pour l'un comme pour l'autre, bien des chagrins dans ces souvenirs. Puis je ne le revis plus, et n'en avais plus eu de nouvelles, quand au mois de juillet 1875, j'appris par Ern. Prarond qui, lui aussi, l'avait connu en 1846 et 1847, que le pauvre Coupier était mort l'année précédente, et mort dans les mêmes conditions tragiques que l'Empereur qu'il avait servi. Je donne ici tout simple-

ment la note où Prarond a consigné ce qu'il tenait du docteur Veyne, notre ami commun, le docteur Veyne de Sainte-Beuve et de Gavarni : « Coupier malade de la pierre; les circonstances, les complications de la maladie ou plutôt, je crois, l'irritabilité du malade, rendent la lithotritie impossible. On a recours à la taille et préalablement au chloroforme : soit que l'inhalation ait été trop forte, soit qu'on n'ait pas surveillé assez l'état anesthétique du patient pendant l'œuvre chirurgicale, on ne peut en définitive le rappeler à lui. Il était mort pendant l'opération. Voilà, à peu près, tout ce que m'a dit Veyne. »

Et c'est éternellement la même moralité banale, toute à la gloire des lettres, et qui doit nous engager, quoi qu'il arrive, à ne les jamais trahir. Nul ne me dira que Coupier n'ait été un homme, un mâle. Il a été administrateur remarqué dans une période féconde surtout en grands administrateurs. Nul ne le dépassa en courage civil, bien plus rare que le courage du soldat. Il administra, quand il le fallut, le pistolet au poing, comme à Boussac; il a mérité, sans vantardise, à Toulon, en 1864, la même célébrité de dévouement que mérita à Marseille le chevalier Roze, en 1721. Il a tenu dans sa main ferme, presque serrée, les intérêts d'un million d'âmes. Et de tout cela que reste-t-il aujourd'hui survivant au sous-préfet de Boussac et de Toulon, au préfet de Perpignan? rien; que lui restera-t-il demain? il restera dans le souvenir de quelques centaines de lecteurs desœuvrés, quelques couplets d'étudiant, cachés, — et oubliés par lui peut-être, — au fond du tiroir d'un ami. Et après tant de rêves tourmentés d'ambition, ces couplets d'un étudiant à des grisettes demeureront encore son meilleur lot.

PH. DE CHENNEVIÈRES.





CHRONIQUE



Lettre ornée, d'après TH. DE BRY.

DMOND HÉDOUIN, qui a succombé alors que son talent était encore dans tout son éclat, a fourni une carrière des plus honorables dans l'art contemporain. A la récente exposition, des peintres - graveurs, dont notre collaborateur, M. Courboin, rendait compte ici, le mois dernier, Hédouin aurait figuré certainement parmi les plus appréciés et les plus admirés, si la mort ne l'eût subitement frappé au moment même où s'organisait cette curieuse exposition. Car il fut toujours un des fervents de l'eau-forte originale, même au temps où ce genre était déprécié auprès du vulgaire et délaissé des artistes, à quelques exceptions près. Depuis plusieurs années, la mode est revenue d'illustrer les livres de luxe :

ç'a été pour Hédouin une occasion d'exercer son délicieux talent de graveur d'estampes originales. On peut affirmer, en toute équité, que nul artiste ne lui est comparable pour la composition et l'exécution des vignettes qui, par l'esprit et la délicatesse avec lesquelles elles sont traitées, rappellent les maîtres du dix-huitième siècle. Les éditions de *Manon Lescaut*, des *Confessions* de Jean-Jacques, de *Paul et Virginie*, et surtout du *Voyage sentimental* de Sterne traduit par son frère Alfred Hédouin, et du *Voyage autour de ma chambre*, sont de véritables petits chefs-d'œuvre en ce genre où il a eu beaucoup d'imitateurs, mais où il n'a pas été égalé. Tous les amateurs se souviennent de la belle série de ses planches pour illustrer le théâtre de Molière, qu'il exposa, en dessins originaux et en eaux-fortes, aux derniers Salons, et qui lui valut la médaille d'honneur dans la section de gravure, en 1888.

Les productions que nous venons d'énumérer ne sont que de la dernière période de sa vie ; mais son talent n'avait pas attendu jusque-là pour s'affirmer avec éclat. *L'Artiste*, où Hédouin a publié une part importante de son œuvre gravé, a de lui, dans sa collection, un grand nombre de pièces originales, eaux-fortes et lithographies, et de reproductions. Parmi les premières : *Bergers picards*, *Chants ossalois* (d'après son tableau du Salon de 1845), lithographies ; *Paysanne ossaloise*, *la Pêche*, *la Chasse*, *l'Agriculture*, *l'Horticulture*, les *Glaneuses à Champbaudoin* (d'après son tableau du Salon de 1857, actuellement au Musée du Luxembourg), eaux-fortes. Parmi les reproductions : *Frontispice* pour *L'Artiste*, d'après Chenavard ; *Bucherons bas-bretons*, *Intérieur d'étable*, les *Contrebandiers*, le *Paralytique*, le *Départ pour le marché*, d'après Leleux ; l'*Amour de l'or* et les *Romains de la décadence*, d'après Couture ; la *Pieta*, l'*Education de la Vierge*, l'*Enlèvement de Rebecca*, d'après Delacroix ; un dessin de Victor Hugo, la *Camargo* de Lancret, *Vénus et les Amours* de Diaz, la *Cuisinière* de Bonvin, la *Douleur*, statue de Christophe ; les portraits de *Salvandy*, d'*Auber* et de *Guizot*, d'après Paul Delaroche ; les lithographies de la *Fontaine Molière*, du *Jean-Bart* de David d'Angers, du *Jouffroy* de Pradier, etc. Il a dirigé l'illustration des *Évangiles*, édités par la librairie Hachette, avec les dessins de Bida, dont il a lui-même gravé à l'eau-forte un certain nombre ; ainsi que la publication annuelle de la Librairie des bibliophiles, le *Livre d'Or du Salon*. Pour la chalcographie du Louvre, il a gravé la *Diane au bain* de Boucher, et la *Halte de chasse* de Carle Vanloo.

A l'exemple des maîtres, Edmond Hédouin a toujours exécuté ses planches avec une grande simplicité de moyens et un procédé très personnel ; il n'a jamais compliqué sa manière d'une facture alambiquée et des ressources complexes du métier de graveur ; il s'est toujours borné à l'eau-forte pure avec parfois quelques sobres rehauts de pointe-sèche. La finesse et la légèreté du travail, la fraîcheur et l'élégance des figures, le charme des compositions ont été les principales qualités de son talent, avec une

originalité qui perçait toujours dans ses productions, même quand il assujettissait sa pointe à l'interprétation de la pensée d'autrui.

Comme peintre, il a traité, non sans succès, des sujets rustiques et des scènes algériennes; son *Berger fuyant avec son troupeau l'approche de l'orage*, ses *Glaneuses à Champbaudoin*, du Luxembourg, furent très remarqués. Il a mis beaucoup de grâce et de distinction dans quelques peintures allégoriques ou décoratives, notamment dans celles qu'il exécuta pour l'hôtel de Balzac et pour la galerie des fêtes au Palais-Royal. Edmond Hédouin avait été l'élève de Célestin Nanteuil et de Paul Delaroche. Il était né à Boulogne-sur-Mer, en 1820.

L'Académie des Beaux-Arts a eu à juger le concours pour le prix Achille Leclère, dont le sujet était, cette année : *Un monument à élever dans le Panthéon en l'honneur des hommes qui ont illustré notre pays.* La commission chargée d'examiner les projets, n'a pas cru devoir proposer à l'Académie de décerner le prix; elle s'est bornée à demander qu'il fût accordé deux mentions honorables, la première à l'auteur du projet portant pour devise : *α et ω*, la seconde à l'auteur du projet signé : *Tait.* L'ouverture des plis correspondant à ces indications a fait connaître que l'auteur du projet qui a mérité la première mention, est M. Gaston Cousin, élève de MM. Coquart et Ghérard. La seconde mention est accordée à M. Hanotin, élève de M. Ghérard.

La rentrée en France du duc d'Aumale a été l'occasion, en l'honneur de ce dernier, d'une manifestation de sympathie, de la part de l'Académie. M. Chapu qui présidait la séance, dit que la compagnie accueillerait avec une profonde gratitude la mesure que le gouvernement de la République venait de prendre en faveur du duc d'Aumale. Il donna lecture du décret publié le matin par le *Journal officiel :*

« Le président de la République française,

« Vu la délibération du Conseil des Ministres en date de ce jour;

« Sur la proposition du Ministre de l'Intérieur,

« Décrète :

« Article Premier. — Le décret, en date du 13 juillet 1886, interdisant le territoire de la République française à M. Henri d'Orléans, duc d'Aumale, est et demeure rapporté.

Art. 2. — Le Ministre de l'Intérieur est chargé de l'exécution du présent décret.

« Fait à Paris, le 7 mars 1889. « Carnot.

« Par le président de la République :
« *Le Ministre de l'Intérieur,*
« Constans. »

L'Académie, ajouta-t-il, ne peut qu'applaudir au retour d'un de ses membres les plus illustres et les plus sympathiques. (Applaudisssements répétés.)

Au début de la séance suivante, M. Chapu a souhaité la bienvenue au duc d'Aumale, disant que l'Académie saluait avec bonheur le retour d'un de ses membres dont l'absence avait été vivement ressentie.

Le duc d'Aumale a répondu : « Vous savez, messieurs, combien j'apprécie l'honneur que vous m'avez fait en m'appelant dans votre compagnie, et quelle joie j'éprouve à me retrouver parmi vous et à partager vos travaux. Je vous remercie du fond du cœur des sentiments affectueux que vous m'exprimez. »

Par suite du décès du peintre Anastasi, l'Académie vient d'entrer en possession du capital de 100.000 francs, représenté par 5.314 francs de rente, dont il avait conservé l'usufruit, sa vie durant. Il avait fait donation de cette somme à la Compagnie, en la chargeant d'en affecter le revenu au soulagement d'une grande infortune artistique. Ces 100.000 francs provenaient d'une vente de tableaux effectuée à son profit par ses amis, au moment où la cécité dont il fut frappé, lui rendit tout travail impossible.

L'élection du successeur de M. Cabanel a eu lieu après treize tours de scrutin : c'est M. J.-J. Henner, qui a été élu par 19 voix.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de décider qu'un congrès se réunirait, pendant la durée de l'Exposition universelle, pour l'étude des questions se rattachant à la protection des monuments qui présentent un intérêt historique et artistique, sous la dénomination de «Congrès des arts et de l'archéologie». Il tiendra ses séances dans le musée de sculpture comparée, au palais du Trocadéro. Il est composé des membres suivants :

Président : le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-présidents : le directeur des Beaux-Arts ;

Le vice-président de la Commission des Monuments historiques ;

Le président de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ;

Le président de l'Académie des Beaux-Arts ;

Le doyen des commissaires des Beaux-Arts étrangers ;

Membres : les membres de la Commission des Monuments historiques ; les membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; les membres de l'Académie des Beaux-Arts; les membres de la Société des Antiquaires de France ; les professeurs de l'École des Chartes ; l'administrateur général de la Bibliothèque nationale et MM. les conservateurs des Bibliothèques

nationale, Mazarine, Sainte-Geneviève et de l'Arsenal ; le directeur général et les chefs de section des Archives nationales ; les inspecteurs généraux des Travaux diocésains; le directeur et les conservateurs des Musées nationaux; les commissaires des Beaux-Arts étrangers.

M. A. de Baudot, inspecteur général des Travaux diocésains, est chargé des fonctions de secrétaire général du Congrès.

Le musée de Cluny vient de s'enrichir d'une très belle œuvre, une porte en bois sculpté provenant d'un hôtel de la rue de la Croix-de-Fer, à Rouen. Déjà en 1880, M. du Sommerard avait acquis une splendide cheminée et un plafond recueillis jadis dans ce même hôtel. Ces trois pièces d'art occupent depuis peu le fond de la salle des Tapisseries. Le panneau de face de la porte nouvellement acquise représente le *Triomphe de Diane*. La déesse que précèdent deux figures de femme jouant de la trompe, s'avance sur un char traîné par des cerfs. Le panneau de revers est orné d'un *Hercule terrassant le lion de Nemée*. Tous deux sont surmontés d'un trumeau en bois finement sculpté. Avant qu'ils pussent être exposés, ils ont dû être débarrassés de sept couches de peinture qui les couvraient.

La Commission du budget, dans une de ses dernières séances, s'est préoccupée, à son tour, de la question du droit d'entrée à prélever sur les visiteurs dans les musées nationaux; elle a exprimé un vœu en ce sens, demandant que l'entrée des musées fût payante à certains jours déterminés et que le produit réalisé par là soit affecté à la dotation de la caisse des musées. Le ministre des Beaux-Arts va être invité à donner son avis à ce sujet. La Commission a, en outre, émis le vœu que la caisse des musées ne soit pas soumise, comme les autres caisses publiques, au règlement annuel de l'exercice financier : dans ce système, les sommes demeurées sans emploi dans le courant d'une année, s'ajouteraient à celles formant l'allocation de l'année suivante, et les intérêts en seraient capitalisés.

Le président de la République vient de faire déposer au musée de la manufacture nationale de Sèvres deux bols de porcelaine coréenne qui datent du XIIIe siècle. Ces spécimens de l'industrie céramique ancienne de l'Extrême-Orient, qui sont des pièces uniques pour la rareté, avaient été envoyés à M. Carnot par le roi de Corée.

Une statue décorative en marbre, la *Verrerie*, œuvre de M. Mathieu Meusnier, vient d'être placée dans la cour carrée du Louvre, dans l'une des niches de la façade sud.

Deux décrets autorisent le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à accepter au nom de l'État : 1° pour le musée du Louvre, trois œuvres de Clodion, savoir : un groupe en terre cuite (*Bacchante avec un enfant*) et deux vases également en terre cuite, ornés de bas-reliefs, léguées à cet établissement par le sieur du Mesnil de Marigny; 2° pour le musée de Versailles, le buste en marbre de Coustou, sculpté par Nogaret, légué par la veuve de ce dernier à cet établissement.

Depuis que l'emplacement des Tuileries a été débarrassé des constructions provisoires (administration des postes et annexes de la préfecture de la Seine) qui l'encombraient, et que la grille monumentale qui séparait l'ancien palais a disparu de la cour du Carrousel, l'administration des Beaux-Arts s'est préoccupée de restaurer le petit arc de triomphe du Carrousel, très endommagé par suite de l'abandon où il est resté depuis une vingtaine d'année.

L'architecte du Louvre, M. Guillaume, désireux de hâter le plus possible cette restauration, — car on sait que le monument fait partie du projet de décoration qui doit transformer en jardins l'emplacement des Tuileries et doit être terminé au moment de l'Exposition, — s'était proposé de restaurer l'arc du Carousel à l'aide d'un « ciment métallique » donnant l'aspect de la pierre.

Mais ce procédé, qui permettait, il est vrai, de mener rapidement les réparations, ne pouvait être qu'un palliatif défectueux et peu durable; aussi la commission des Monuments historiques a-t-elle, avec raison, insisté auprès de l'administration des Beaux-Arts pour que l'on renonçât à cet expédient. C'est le parti qui a été pris, en effet; et les échafaudages qu'on avait déjà dressés autour du monument, vont être enlevés. L'édification, d'ailleurs, n'en aura pas été inutile, puisqu'on procède au moulage de l'une des statues, œuvre de Dumont, qui figurera à l'Exposition dans la section rétrospective des Beaux-Arts.

Le commissariat spécial des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 vient de décider, d'accord avec le Jury, que les œuvres figurant, à Paris ou en province, soit dans les musées, soit sur les places publiques ou dans les jardins,

soit dans la décoration des édifices, et qu'il n'est pas possible de déplacer, pourront néanmoins figurer au catalogue et concourir aux récompenses, si les artistes le désirent. Toutefois, ces œuvres compteront parmi les dix que le jury peut admettre pour chacun.

La commission municipale chargée des études de décoration de l'Hôtel de Ville, réunie sous la présidence de M. Hovelacque, s'est spécialement occupée de la salle des Cariatides que M. Cabanel avait reçu la mission de décorer. Par suite du décès de ce dernier, c'est M. Emile Lévy qu'elle a chargé de la décoration des tympans de cette salle; quant aux peintures qui devaient être exécutées sur les grands panneaux, elles seront remplacées par des ornementations qui seront exécutées par un industriel spécialiste.

Quarante-six projets ont été présentés au concours pour la décoration artistique de la salle des mariages de la mairie du XIVe arrondissement, et exposés à l'Hôtel de Ville.

Trois artistes ont été désignés pour prendre part au second degré du concours; ce sont, dans l'ordre alphabétique, MM. Chabas, Roussel et Tanoux. Le jugement du second concours sera rendu dans le courant du mois de juin prochain.

Voici les résultats du scrutin pour l'élection du jury de peinture du prochain Salon. Ont été élus :

MM. Bonnat, 1.372 voix; Jules Lefebvre, 1.328; Benjamin Constant, 1.323; J.-P. Laurens, 1.321; Cormon, 1.284; Bouguereau, 1.273; Harpignies, 1.272; Tony-Robert Fleury, 1.264; Henner, 1.254; Vollon, 1.243; Jules Breton, 1.242; Pelouze, 1.210; Vayson, 1.174; Guillemet, 1.168; Rapin, 1.167; Puvis de Chavannes, 1.162; Busson, 1.159; Humbert, 1.143; Yon, 1.138; Maignan, 1.131; Bernier, 1.117; Luminais, 1.079; Detaille, 1.075; Dagnan-Bouveret, 1.060; Français, 1.024; Carolus Duran, 1.014; Roll, 968; Luc-Olivier Merson, 955; Gabriel Ferrier, 951; Hector Le Roux, 949; Saint-Pierre, 944; Barrias, 933; de Vuillefroy, 925; Henri Pille, 929; Raphaël Collin, 868; Duez, 854; Lansyer, 842; Gervex, 821; François Flameng, 722; Léon Glaize, 617.

Jurés supplémentaires. — MM. Rixens, 599 voix; Lhermitte, 583; Aimé Morot, 557; Tattegrain, 480; Besnard, 385; Renouf, 370; Sautai, 346; Henry Lévy, 330; Meissonier, 309; Zuber, 291.

Viennent ensuite : MM. Gérôme, 283 voix; E. Delaunay, 282; Doucet, 273; Dantan, 225; Cazin, 224; Thirion, 215, etc.

Le nombre des votants était de 1.825. On sait que ce jury est chargé à la fois de l'examen des ouvrages à recevoir et de la distribution des récompenses. La composition est à peu près la même que celle des jurys des précédents Salons.

Voici les résultats des principales ventes de l'Hôtel Drouot qui ont été faites en ces derniers temps :

Deux tableaux de Th. Ribot ont atteint : l'un, le *Lapidé*, 7.900 francs; l'autre, la *Réprimande*, 5.100 fr.; un tableau de Jules Dupré, le *Moulin*, a été payé 16,500 fr.; trois études du même ont été adjugées, la première, la *Mare*, 6,120 fr.; la seconde, la *Cabane*, 4,600 fr.; et la troisième, le *Ru du moulin*, 7,600 fr.; une *Allée en forêt*, étude provenant de la vente Diaz, 9,200 fr.; un petit tableau, le *Tombeau*, par Isabey, 4,360 fr.; *Tête de jeune fille,* par Jacquet, 2,050 fr.; et le *Retour à la ferme*, par de Vuillefroy, 1,010 fr. Ces toiles provenaient de la succession de M. Nathan.

Un petit tableau de Troyon, la *Promenade des poules*, mesurant 40 centimètres en hauteur sur 28 en largeur, a été adjugé 10,000 fr.; une petite étude, *Vue de Venise*, par Ziem, 1,905 fr.; l'*Éventail,* nature morte, par Vollon, 2,005 fr.; *Fleurs posées sur une console de pierre,* par Diaz, 1,900 fr.; *Singes au cabaret*, aquarelle, par Decamps, 2,000 fr.; *Hussard debout,* petite aquarelle, par Detaille, 1,410 fr.; les *Bords de l'Oise,* par Daubigny, 20,100 fr.; une étude, *Pâturage sous bois*, provenant de la vente, après décès, de Corot, 5,000 fr.; un petit tableau, *Paysage*, par Jules Dupré, 4,450 fr.; le *Pacage*, par Ch. Jacque, 3,480 fr.; *Vue de Paris*, par Jongkind, 2,950 francs.

On vient de vendre aux enchères, à New-York, une collection de soixante-seize tableaux appartenant à M. James Stebbing. Le produit total de la vente atteint la somme de 162,000 dollars, soit 810,000 francs. Les toiles qui ont obtenu les prix les plus élevés sont : *Une partie perdue,* de Meissonier, qui a été vendue pour 131,150 francs; l'*Éminence grise*, de Gérôme, 68,500 francs, et *Molière déjeunant avec Louis XIV*, de Gérôme, 62,500 francs.

A l'Exposition d'art monumental qui a eu lieu à Bruxelles, il y a quelques mois, le gouvernement belge a fait l'acquisition des ouvrages suivants d'artistes français : quatre esquisses de M. G. Dubufe (trois pour le plafond du Théâtre-Français, une du panneau décoratif, *les Muses*, exécuté dans l'escalier de l'hôtel de M. Gounod); diverses études de

M. J.-P. Laurens, pour le plafond de l'Odéon; trois cartons de M. E. Lévy, pour les peintures de la salle des mariages de la mairie du VII[e] arrondissement, à Paris; l'esquisse de la *Prédication de saint Denis,* par M. H. Lévy, peinture exécutée dans l'église de Saint-Merry; l'esquisse du *Couronnement de Chralemagne*, par le même, peinture exécutée au Panthéon; la *Fraternité,* par le même, fragment d'un plafond de la mairie du VI[e] arrondissement, à Paris; la *Céramique japonaise,* par M. L.-O. Merson, carton pour une faïence décorative; *Pro patria ludus*, par M. Puvis de Chavannes, carton d'une peinture de l'escalier du musée d'Amiens; l'*Histoire de sainte Geneviève*, par le même, carton, grandeur de l'exécution, de la peinture du Panthéon; deux cartons, par le même, de peintures murales exécutées à Poitiers; une réduction par le même, de six figures décorant le musée d'Amiens; la réduction de la statue équestre de Jeanne d'Arc, par M. Frémiet, en bronze argenté; le modèle, au dixième, d'une pile de pont à Budapest, par M. Thabard. Tous ces ouvrages sont destinés au musée d'art monumental que vient de fonder la Belgique.

M. Mercié a fait don au gouvernement belge, pour le même musée, du modèle du tombeau du roi Louis-Philippe et du modèle du *Génie pleurant*, destiné au tombeau du peintre Cot.

En Italie, un décret royal institue des bourses d'études archéologiques. L'Université de Rome comprendra dorénavant un grand institut d'archéologie sous la direction du sénateur Fiorelli, qui s'est fait une réputation par la direction des fouilles de Pompeï, sur lesquelles il a écrit un journal plein d'intérêt. Le cours de perfectionnement auquel seront astreints les boursiers, comprendra trois ans d'études avec séjour obligé à Rome, Naples et Athènes.

Le Comité général austro-hongrois de l'Exposition, dans sa dernière séance plénière, revenant sur une résolution antérieure, a décidé, sur la proposition dé M. Burger, président, l'organisation d'une section austro-hongroise des Beaux-Arts à l'Exposition universelle. Il a chargé en même temps sa commission exécutive de l'exécution de cette décision.

Voici la liste des peintres français récompensés à l'Exposition de Melbourne :

Première médaille : N. Maillart, J.-A. Rixens, C. Landelle, L. Barillot, E. Bayart, T. Lobrichon, E. Berne-Bellecour, A. Sain, A. Defaux.

Deuxième médaille : C. Destrem, P. Colin, G. Rochegrosse, A. Grivolas, F. Vuagnat, M. Lahaye, A. Moutte, H. Job (dit Jobard), A. Jourdan, L.-E. Fournier, Charles-Édouard Frère, P. Huas, T. Deyrolle, H. Bonnefoy, P.-L. Delance, M[lle] J. Crouan, A. Guillon, M.-J. Iwill.

Troisième médaille : A. Durst, Hector Viger, M[me] F. Fleury, P.-E. Berton, L. Tournier, A. Truphème, H.-P. Delanoy, A. Delobbe, O. Chéron, J. Richomme.

Mention honorable : L. Couturier, H. Martin, C. Beauverie, G. Serrier, D. Rozier.

MM. Bida, Dornois, Chastel, Courant et Allongé ont mérité des médailles pour leurs expositions de fusains et d'aquarelles. Pour la gravure et la lithographie, des médailles ont été décernées à MM. Courtry, A. Lamotte, F. Bracquemond, E. Mathey-Doret, A. Waltner, L. Chapon, Baude. Une médaille de premier mérite a été décernée à la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres.

L'attribution des récompenses a été, paraît-il, l'occasion d'un incident provoqué par les Allemands et dont nous trouvons, dans le *Temps*, un récit détaillé. « Les Allemands, toujours en nombre partout et pour quoi que ce soit, raconte le correspondant de ce journal, se sont trouvés en majorité dans toutes les vacations du jury de peinture parmi les étrangers. Avec une générosité qui fait plus d'honneur à leur patriotisme qu'à leurs connaissances ou à leur équité, ils ont prodigué les premières médailles aux peintres allemands, tandis qu'ils les réduisaient d'une manière choquante pour nos artistes français.

« Le résultat du premier vote des récompenses n'ayant pas été, tant s'en faut, de nature à satisfaire les jurés français, nous avons demandé la revision d'un certain nombre de tableaux de notre galerie. Cette revision nous a été accordée. A cela nous avons gagné quelques médailles, mais trop peu encore pour rendre équitable à nos yeux la répartition des récompenses comparées à celles qui ont été prodiguées pour la galerie allemande. Sans doute notre exposition de tableaux à l'huile aurait pu être plus complète et plus belle. Mais nos peintres les plus renommés s'étaient abstenus d'envoyer aucune toile importante à Melbourne, moins peut-être parce que l'Australie est très éloignée de la France que parce que nous étions à la veille, pour ainsi dire, de notre grande Exposition sur laquelle se concentraient naturellement les plus grands efforts. Mais on jugeait ici, à Melbourne, moins d'une manière absolue que relativement; or, la galerie allemande, malgré la grande dimension de quelques-uns de ses tableaux, ne renfermait aucun chef-d'œuvre et contenait beaucoup de médiocrités.

« La publication de la liste des récompenses, telles qu'elles avaient été décernées par le jury, avait soulevé dans les journaux de nombreuses protestations et indisposé le public. La Société des artistes de Victoria tint une

réunion spéciale dans laquelle elle protesta énergiquement contre la répartition maladroite ou malintentionnée des médailles trop peu nombreuses pour la France et prodiguées à l'Allemagne. Ces protestations étaient faciles à prévoir. Elles auraient été évitées avec un peu plus de tact de la part du jury à classer certains tableaux français suivant leur mérite, à ne pas suivre les jurés allemands dans leur enthousiasme systématique pour toutes les toiles venues d'Allemagne..... »

Les œuvres de nos compatriotes ont alors été examinées de nouveau par des experts désignés par la Commission supérieure de l'Exposition. Ces derniers n'ont pas complètement ratifié l'arrêt des premiers juges, en faisant aux artistes français une part dans les récompenses plus équitable et en proportion avec le mérite des ouvrages exposés.

L'Espagne se prépare à élever à Goya un monument. On sait que le grand artiste, qui s'était réfugié à Bordeaux, mourut dans cette ville en 1828. Le gouvernement espagnol a obtenu de notre gouvernement l'autorisation de faire exhumer, pour les transporter en Espagne, les restes de Goya, qui furent inhumés au cimetière de la Chartreuse, dans le tombeau de la famille Goicœchea. Leur transfert à Madrid sera l'occasion d'une grande fête funèbre en l'honneur du peintre.

Eugène Lavieille, qui vient de disparaître sans que l'on ait mené grand bruit autour de son nom, n'en a pas moins été un des premiers paysagistes de notre époque, artiste d'un grand talent et d'une égale modestie, toujours demeuré étranger aux coteries et aux rivalités d'école, vivement regretté de tous ceux qui le connurent. Ce qu'il a mis d'émotion pénétrante et d'exquise poésie dans ses paysages de nuit, la douce mélancolie des vastes espaces endormis sous le scintillement des étoiles, le style admirable et l'impression grandiose qu'il mettait à traduire le recueillement des plaines et les bois inondés du calme rayonnement de la lune sur la nature reposée, cet art merveilleux où il s'était fait une place incomparable, unique, l'avaient fait appeler « le peintre de la nuit ». Son tableau du Luxembourg, *La nuit à la Celle-sous-Moret-sur-Loing*, est l'œuvre d'un grand artiste et donne la mesure de ce merveilleux et sincère talent; trop sincère, d'ailleurs, pour s'endiguer en une spécialité qui fût devenue singulièrement fructueuse, et pour restreindre ses inspirations à un système. Lavieille a interprété avec une égale maîtrise tous les aspects de la nature. Il est de la race des grands paysagistes, son nom figurera, après les plus grands, dans

l'école du paysage, qui demeurera peut-être la plus glorieuse dans l'histoire artistique de ce siècle.

La part qu'a prise Alexandre Cabanel dans l'enseignement artistique a été considérable; le bienveillant attachement qu'il vouait à tous ses élèves, le dévouement avec lequel il défendait leurs intérêts dans les concours et dans les expositions, la liberté que, malgré ses préférences personnelles, il s'efforçait de laisser à tous les tempéraments, ont fait de lui un des maîtres les plus justement estimés de l'école contemporaine. Quant à son œuvre, il n'a pas été toujours très égal; plusieurs de ses tableaux qui ont obtenu de grands succès suivant le goût, assez peu stable, des différentes époques où il les a produits, ne sont déjà plus aussi admirés, aussi indiscutés. Bien qu'il ait touché à presque tous les genres en peinture, celui où il a été parfois indiscutable, c'est le portrait : ceux qu'il exposa au Salon de 1886. *Le fondateur et la fondatrice des Petites-Sœurs des pauvres*, sont des chefs-d'œuvre, par le grand caractère, l'austérité et le style de ces figures peintes avec une sincérité et une franchise d'interprétation extraordinaires. Ces deux œuvres font oublier la fadeur et le convenu de tant de portraits mondains qui eurent, en un temps, beaucoup de vogue, mais qui compteront peu pour la gloire de Cabanel. Nous n'insisterons pas sur la faiblesse de quelques productions des derniers temps, notamment sur la dernière œuvre qu'il ait exposée, une *Cléopâtre* qui appartient à la série de ses peintures les plus médiocres, pour ne pas dire pis.

Depuis 1863, Cabanel était membre de l'Institut, où il avait succédé à Horace Vernet. Ses titres honorifiques étaient nombreux; en voici la nomenclature telle qu'elle a été mentionnée sur la lettre de faire-part de ses obsèques : « Membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, membre des Académies d'Anvers, de Rio-Janeiro, de Rome, de Stockholm, d'Espagne, de Vienne (Autriche), d'Amsterdam et de Bruxelles, commandeur de la Légion d'honneur, commandeur de Hollande, de la Guadalupe du Mexique et de l'ordre du Christ de Portugal, décoré de la croix de première classe de Bavière et de l'ordre du Mérite d'Italie, chevalier de l'ordre de Léopold de Belgique. »

Beaucoup d'artistes, parmi ceux qui sont arrivés à la célébrité, ont été ses élèves; leur nombre et leur talent attestent l'autorité et l'élévation de son enseignement : à ce titre, il tient, sans conteste, le premier rang parmi les peintres contemporains.

Le paysagiste Auguste Anastasi, qui vient de mourir, a été peu connu de la génération actuelle. Devenu aveugle, il y a une vingtaine d'années,

ses confrères, avec un empressement touchant, organisèrent à son profit une vente dont le produit assura une honnête aisance à ses vieux jours. Ce capital, qui s'élevait à une centaine de mille francs, a été légué par Anastasi à l'Académie des Beaux-Arts, afin que les revenus en soient consacrés à venir en aide à des artistes malheureux.

Un tableau d'Anastasi appartient au Luxembourg, c'est la *Terrasse de la villa Pamphili à Rome.* Il s'occupa avec succès de lithographie; dans ce genre plusieurs œuvres de lui, originales ou reproduisant des paysages de l'école moderne, ont paru dans *L'Artiste.*





THÉATRE DE MONTE-CARLO : *Les Pêcheurs de perles*, opéra en trois actes, de MM. CARRÉ et CORMON, musique de GEORGES BIZET.



ON peut dire que la représentation des *Pêcheurs de perles* au théâtre de Monte-Carlo offrait tout l'attrait d'une nouveauté, car, lors de son apparition sur la scène du Théâtre-Lyrique, en 1863, cet ouvrage n'eut qu'un nombre très limité de représentations, et depuis cette époque il n'en a jamais été donné de reprise. N'est-il pas singulier qu'un impresario ne se soit pas rencontré plus tôt, qui ait eu l'heureuse pensée de faire connaître cette partition, la première en date des œuvres dramatiques de Bizet ? Tous ceux qui ont eu l'heur d'assister à cette belle reprise et au brillant succès qu'elle a eue à Monte-Carlo, estimeront qu'il est regrettable qu'une œuvre de cette valeur ait été si longtemps laissée dans l'oubli. La fortune des autres partitions de Bizet, à l'exception de *Carmen* et de l'*Arlésienne*, a, du reste, été pareille : le compositeur est entré dans la gloire, mais une bonne part de son œuvre demeure à peu près ignorée.

Les Pêcheurs de perles ont été montés, dans le somptueux théâtre de Monte-Carlo, avec un soin et un scrupule artistique dignes de tous éloges. Au premier rang de l'interprétation et hors de pair, Mme Fidès Devriès a apporté, dans le personnage de Leïla, la jeune prêtresse de Brahma, l'in-



FIDÈS DEVRIÈS

comparable charme et l'autorité de son talent; c'était un choix qui montrait bien l'importance que la direction du théâtre voulait donner à cette reprise. La grande cantatrice, que Paris n'a pas eu l'occasion d'applaudir depuis sa belle création de *Lohengrin*, dans l'unique représentation de l'œuvre de Wagner qui fut donnée il y a deux ans, par M. Lamoureux, a eu, comme à l'ordinaire, un magnifique succès; l'invocation qui termine le premier acte, a particulièrement fait valoir ses qualités de virtuose et lui a valu de chaleureuses acclamations. Dans l'air du second acte : « Comme autrefois dans la nuit sombre... », qui est une des pages les plus exquises de la partition, aussi bien que dans le duo avec Nadir, elle a été tour à tour d'un charme et d'un dramatique admirables; elle a chanté avec une rare perfection le duo du troisième acte. et en présence de l'étonnante virtuosité de l'interprète, on ne songeait guère à critiquer la forme italienne de ce morceau, d'ailleurs fort beau.

Le rôle de Zurga était tenu par M. Soulacroix, qui s'est consciencieusement acquitté de cette tâche; dans le duo avec Nadir (M. Dupuy), morceau d'un style très élevé et d'un grand caractère, les deux chanteurs ont supérieurement traduit la magistrale simplicité de la mélodie. L'ensemble de l'interprétation se complétait du concours de M. Degrave dans le personnage de Nourabad, qui est de moindre importance. L'orchestre, bien discipliné par l'exécution habituelle du répertoire des concerts classiques, a excellemment rendu cette partition. L'exemple est donné maintenant et avec pleine réussite ; sera-t-il suivi par quelqu'un des directeurs parisiens ?

Opéra-Comique : *La Cigale madrilène*, opéra-comique en deux actes, de M. Léon Bernoux, musique de M. Joanni Perronnet.

Ce serait vraiment à désespérer de la jeune école, si la direction de l'Opéra-Comique, pour satisfaire aux clauses de son cahier des charges, qui prescrit l'obligation de représenter, chaque année, un certain nombre d'ouvrages inédits de compositeurs nouveaux, ne trouvait à produire devant son public que des partitions du genre de *la Cigale madrilène.* Car cet ouvrage n'est rien de plus qu'une opérette, en dépit de la qualification d'opéra-comique dont il se pare pompeusement, et du théâtre où il est représenté. Opérette par le livret qui, du reste, tout simple qu'il est, devait être clair et n'est que confus; opérette par la musique dont l'auteur, abusant de ce que la scène se passe en Espagne, a fait de sa partition un tissu de valses et autres motifs de danses où il a, sans grande originalité mais non sans agrément, mis toute la couleur locale que comportait le sujet. Ce dernier se peut résumer en quelques mots : deux notaires ont été chargés de retrouver un enfant jadis mis au monde secrètement et confié à une troupe

de bohémiens le jour même de sa naissance. En cas de succès, une forte somme a été promise à celui des tabellions qui découvrira l'enfant. Après quelques péripéties, tous deux réussissent dans leurs recherches : la mère était accouchée de deux jumeaux.

L'interprétation est excellente; MM. Fugère, Grivot et Bernaërt, MMmes Degrandi et Pierron ont fait valoir cette petite partition et mis en relief habilement le côté agréable des mélodies qui ont parfois une saveur assez fraîche, sinon très originale. Mais voilà qui n'est certes pas pour révolutionner l'école.

PALAIS-ROYAL : *Mes aïeux!* comédie en trois actes, de MM. CLAIRVILLE et DEPRÉ.

Cette pièce, très gaie et tout émaillée de mots drôles, est menée avec beaucoup d'entrain par la troupe du Palais-Royal. Qu'on se figure l'amusant M. Daubray représentant un gentilhomme de vieille race, le comte des Ardoises, fortement féru des traditions de ses ancêtres, et réglant tous les détails de sa vie de bourgeois sur les faits et gestes des aïeux. Cette manie qui l'absorbe tout entier, est peu du goût de sa femme et fait à celle-ci un intérieur qui n'est pas très divertissant; que lui importent les aïeux de son mari, à elle, dont le père, marchand de bœuf salé, est en train de gagner des millions en Amérique dans cette industrie peu décorative mais lucrative? Un ami du mari, M. de Saint-Frac, lui fait la cour, mais c'est sans conviction de part et d'autre, puisqu'ils profitent de la première occasion d'être seuls pour se signifier réciproquement qu'au fond ils n'ont nulle inclination l'un pour l'autre. Au cours de cette explication survient le mari, qui se méprend sur le motif du tête-à-tête, croit sa femme coupable, et s'inspirant comme toujours de la conduite que tenaient ses aïeux en pareille occurence, met sur le champ sa femme à la porte. Où se réfugier? précisément Saint-Frac vient de meubler un coquet entresol qu'il destinait à une cocotte : pour parer au plus pressé, il offre à la comtesse des Ardoises de s'y réfugier. A peine installée, survient une suite interrompue de quiproquos, souvent plus amusants que vraisemblables. Finalement tout s'explique, et Mme des Ardoises réintègre le domicile conjugal.

A côté de M. Daubray, MM. Milher, Calvin, Galipaux et Mme Davray ont bien joué cette pièce qui est, par endroits, d'une inénarrable bouffonnerie. M. Galipaux, en particulier, dans un rôle de « pschutteux », a été étourdissant de verve comique.

Le Directeur-Gerant : JEAN ALBOIZE.



ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

(NOTES ET FRAGMENTS)

I

AVANT-PROPOS



CRIRE l'histoire de la peinture française n'est point une tâche facile, et je m'en suis toujours défendu. Pour réduire une telle histoire à des proportions même abrégées, il n'en faudrait pas moins la fouiller dans tous ses détails. Et puis, chose étrange, la besogne est nouvelle, ou quasi neuve, chacun, depuis deux siècles, s'étant plu à fournir des matériaux dispersés, de curieuses monographies, mais personne, ou quasi personne, — sauf M. Dussieux dans la belle introduction à ses *Artistes français à*

(1) Il y a déjà longues années que me fut demandée, pour une bibliothèque encyclopédique des Beaux-Arts, une histoire abrégée de la peinture française. Les mois et les années se sont écoulés; la paresse a fait son œuvre. Déshabitué du travail régulier de chaque jour, n'ayant plus le goût des longs voyages

l'étranger, « essai » rapide sur le développement de l'art en France, — ne s'étant soucié de tisser la trame de l'ensemble et de flairer le vent des origines et des influences. Ajoutons que le champ d'études a doublé d'importance et d'étendue depuis quarante ans, car nous avons tous été témoins et acteurs de cette généreuse enquête qui a rendu leurs ancêtres légitimes à nos grands artistes du XVII[e] siècle, et nous a remis au niveau de ce que les Italiens devaient à Vasari, de ce que les Flamands devaient à Karel Van Mander.

Le temps n'est plus, en effet, où l'histoire de la peinture française commençait au *Jugement dernier* de Jean Cousin, tout au plus à la venue à Fontainebleau de maître Roux et du Primatice. Il semble aujourd'hui, par les travaux des érudits, que la renaissance des arts en Europe n'ait guère connu d'heure différente chez toutes les nations formées des débris de l'ancien monde romain, à cela près que les Italiens ont été un peu plus favorisés dans certaines nobles parties de la peinture et de la sculpture par le voisinage et la fréquentation des peintres de Byzance et la vue des fragments gisants de la sculpture antique.

Au plus loin qu'on trouve trace des arts en Europe, on peut rencontrer des noms d'artistes en France, mais la peinture française, dont la jeunesse florit déjà avec tant de charme particulier durant le XV[e] et le XVI[e] siècle, ne s'épanouit tout de bon qu'à l'heure où les deux grandes écoles mères, celle d'Italie et celle de Flandre, laissent apercevoir clairement leur fatigue et leur prochain épuisement; et alors c'est l'école française qui prend la place des deux et s'empare, pour les siècles qui vont suivre, de l'attention et de l'admiration du monde.

Il est des pays où l'art semble apporté par un courant simple et direct : la Grèce le reçoit de l'Asie ; l'Italie le reçoit de la Grèce, et même quand il s'éteint dans l'Italie ancienne, c'est de Byzance, c'est de la Grèce encore qu'il reviendra vers Florence. L'Angleterre et l'Allemagne ont reçu tout droit des Flandres cette semence divine.

indispensables à la conscience d'une telle besogne, j'ai renoncé finalement à cette belle entreprise, que j'avais d'abord ébauchée avec ardeur, et même assez avancée en certains chapitres. *L'Artiste* a pensé, avec son indulgence habituelle, que ces fragments ou plutôt ces chapelets de notes pouvaient ne pas être absolument perdus; je les lui livre ici dans leur désordre et leur manque d'équilibre, tout informes et incomplets qu'ils soient. Puissent-ils servir à de plus persistants ! — PH. DE CH.

Pour la France, il n'en est pas de même ; d'un bout à l'autre de son histoire on trouve l'art l'envahissant par deux frontières à la fois,par la Flandre et par l'Italie ; et ce même phénomène se reproduira pour l'Espagne où l'influence de Naples et celle d'Anvers et de Bruges se font sentir à poids égal.

Notre école française, depuis le dix-septième jusqu'au dix-neuvième siècle, a succédé, dans l'estime du monde entier, aux écoles d'Italie et de Flandre ; elle en a recueilli à elle seule le complet héritage, que nulle nation durant cette longue et glorieuse période qui commence au Poussin pour se prolonger jusqu'à nos maîtres d'hier, n'a jamais songé à lui disputer. Tout en procédant de traditions qu'elle n'avait pas créées, aussi bien de la pureté et de la simplicité de l'art antique, retrouvées dans les sculptures romaines, que des enseignements si élevés et si fiers de la renaissance italienne, et du sentiment de nature fourni par la Flandre et la Hollande, elle a su digérer tour à tour et s'assimiler ces principes divers, en demeurant constamment elle-même, et en fondant tout cela dans un caractère à elle bien propre de noblesse, de clarté et d'élégance, robuste à ses heures, le plus souvent plein de charme, mais sachant atteindre, quand les temps le veulent et quand il s'agit de retremper ses forces alanguies, les inspirations les plus graves, les plus fermes et les plus hautes. Bien autrement variée qu'aucune des écoles qui l'avaient précédée, puisqu'on peut dire qu'en deux cents ans elle les a résumées toutes, elle nous a donné, par Poussin et Lesueur, tout l'art des bas-reliefs antiques et du génie de Raphaël dont ils se sont approchés plus près que ses propres élèves ; par Vouet, Le Brun, Jouvenet et leur suite le savoir abondant des Bolonais; par Watteau et son groupe les vives et fraîches colorations d'Anvers; par Lemoine et Boucher, les molles langueurs des derniers Romains, avec plus de grâce et de délicate ingéniosité ; enfin, par David, la verdeur de sève et de foi tenace dans les principes qui revivifie les écoles aux heures d'énervement et qui, retrempant la nôtre, allait préparer tout un rebourgeonnement nouveau des Ingres, des Gericault, des Delacroix, des Corot et des Rousseau, c'est-à-dire toute une résurrection par la France des plus belles époques de l'art européen.

On trouve dans l'avant-propos de la troisième partie de sa *Notice des tableaux du Louvre*, que M. Fréd. Villot se proposait, en 1855,

de « placer en tête de ce troisième volume, comme préambule naturel, un abrégé de l'histoire de l'art français, divisé en deux parties. La première, disait-il, traitera des différentes phases de l'art national depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, de l'influence exercée à différentes époques par les écoles étrangères, des travaux exécutés par des peintres dont les archives seules ont conservé les noms. La deuxième partie sera consacrée aux corporations, aux maîtrises, à l'Académie de Saint-Luc, à celle fondée par Louis XIV, à l'école de Rome, à l'Institut, aux premiers peintres des souverains français, enfin à toutes les institutions qui ont exercé une influence plus ou moins immédiate sur la direction de l'art. On le voit, le cadre est vaste, le sujet nouveau et plein d'intérêt... » Le cadre était excellent, en effet, et l'homme très capable de le bien remplir. J'ajouterai que le travail eût été parfaitement à sa place, en tête du catalogue des tableaux français du Louvre, où il eût relié les œuvres entre elles, et indiqué et presque comblé les lacunes de notre galerie nationale. Forcé qu'il eût été, par l'espèce même du livre, à une extrême concision, il aurait dessiné à larges traits l'arbre généalogique de notre école, dont il nous eût suffi d'étudier après lui et d'un peu plus près, la portée des maîtresses branches et le menu feuillage. Nous entreprenons aujourd'hui la tâche que ce laborieux n'a pas eu le temps d'accomplir, nous proposant toutefois de mêler au déroulement même de l'histoire des maîtres et de leurs ateliers, celle des institutions d'art qui ont influé sur eux et qui ont porté de si grands fruits pour la décoration de nos monuments et l'éclat et l'unité de l'école française.

Chose bizarre, cette peinture française a eu ses nombreux biographes; elle n'a pas eu son historien, j'entends un historien d'un bout à l'autre de son histoire. Il y aurait certes un livre charmant à écrire sur la vie et les ouvrages de ces honnêtes gens qui ont consacré leurs veilles à raconter les origines et les aventures et à décrire les œuvres de nos peintres et de nos sculpteurs : Félibien et de Piles, l'abbé de Marolles et Florent le Comte, Guillet de Saint-Georges, les d'Argenville et Dubois de Saint-Gelais, et d'André Bardon et Lépicié et les historiographes de l'Académie, et les rédacteurs du *Nécrologe* et Mariette qui les prime tous, sans oublier les Taillasson et les Lecarpentier et les Gault de Saint-Germain.

Les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres* de Félibien sont bien, il est vrai, une histoire générale de la peinture et le cadre nous eût suffi s'il se fût prolongé par un continuateur de même esprit jusqu'à la fin du siècle suivant; mais par la date même où ils s'achèvent, ils ne mènent pas très loin l'histoire particulière de la peinture française, puisqu'ils s'arrêtent aux élèves les plus proches du Poussin, dont ce livre excellent, né du besoin de louer le maître qu'il a connu à Rome, est, pour bien dire, l'apothéose. Rarement a-t-on songé à chercher dans une histoire de la peinture le modèle du plus beau langage français. On écrit comme on peut sur ces matières, où le lecteur ne réclame que le document et l'analyse. Cependant un agrément facile n'y messied pas, et Félibien a dû à cet agrément de sa plume d'être l'un des écrivains du XVIIe siècle les mieux faits pour raconter les fêtes, décrire les maisons royales de la plus brillante cour du monde, et nous intéresser aux œuvres des plus fameux artistes qui avaient préparé la magnificence de notre école française en son époque la plus grave et la plus vraiment noble. Le style de Félibien est celui de son meilleur temps: la phrase est nombreuse et bien cadencée, un peu majestueuse quand il le faut, mais le plus souvent aisée, juste et coulante à la façon de Nicole. Il convient de respecter beaucoup ce Vasari à nous, qui avait dépensé beaucoup de peine et de conscience à rassembler des notes, car nous savons aujourd'hui que pour s'éclairer sur les origines de notre école française, il avait pris soin, chose curieuse pour cette date, de faire transcrire les comptes des Bâtiments du roi sous les Valois. Son effort à écrire un tel livre était bien nouveau alors et lui-même en fait honneur au Roi et à Colbert: « Un temps si heureux, écrit-il à ce dernier, me fait prendre la liberté de mettre au jour et sous la protection de votre nom, un ouvrage que j'ai médité il y a longtemps. Il est vrai que je ne pouvais me résoudre à l'exposer au public, parce que les arts ne me semblaient pas alors assez estimés pour en faire connaître le mérite et l'excellence. Mais aujourd'hui que le Roi leur fait un si bon accueil, qu'ils ont l'honneur de votre appui, et que vos faveurs rappellent les Muses qui étaient bannies et donnent une nouvelle vigueur aux Sciences et aux Arts, je n'ai plus de répugnance à faire paraître ce que j'ai écrit pour honorer la Peinture... L'honneur que Sa Majesté m'a fait d'agréer mes ouvrages et de me charger d'un emploi où j'aurai

sujet de traiter de ces somptueux Bâtiments et de ces riches Manufactures dont vous avez pris la conduite, cet honneur me donnera lieu de faire connaître à tout le monde les grandes choses que vous avez faites. Voyait-on avant vous des surintendants des Bâtiments se donner la peine d'examiner jusqu'aux moindres dessins de tous les ouvrages qu'on fait pour le Roi?...

« J'aurai cet avantage, ajoute-t-il à la fin de sa préface, de parler avec éloge d'un peintre français (il a déjà raconté plus haut et longuement ses relations étroites avec « M. Poussin » et j'en ai transcrit ailleurs le détail) qui a été l'honneur et la gloire de notre nation, et qu'on peut dire avoir enlevé toute la Science de la Peinture, comme d'entre les bras de la Grèce et de l'Italie, pour l'apporter en France... J'avoue que l'estime que notre grand Monarque a pour les ouvrages de ce fameux peintre, et pour ceux de tous les maîtres les plus savants, est une des choses qui a le plus contribué à me faire écrire sur cette matière que j'aurais peut-être laissé à traiter à quelque autre. Mais voyant comme Sa Majesté prend soin de faire fleurir en France tous les Beaux-Arts, et particulièrement celui de la Peinture, il m'a semblé que j'étais obligé d'exposer en public ce que j'en avais remarqué, puisque le Roi lui-même n'omet rien de tout ce qui peut contribuer à faire paraître cet art avec honneur, à l'exemple de tous les grands Princes qui ont été... J'écris donc pour contribuer de ma part aux nobles désirs de Sa Majesté, qui travaille incessamment pour la gloire de son État; j'écris pour l'honneur de cet art qui paraît aujourd'hui en France avec un nouveau lustre; j'écris pour la satisfaction des honnêtes gens qui sont bien aises de s'en instruire, et j'écris pour moi-même qui prends plaisir dans l'entretien de tant de choses agréables et divertissantes. »

Le modèle des écrivains d'art en notre pays, c'est encore et toujours le parfait Mariette qui fut en son siècle et est demeuré à tout jamais l'oracle du goût et du discernement. Il est clair, il est net, il est simple, il est exact; sa plume dit ce qu'elle veut dire, et le dit avec légèreté, finesse, nerf et précision; il ne sait ce que c'est qu'une phrase pompeuse; il ne s'échauffe point à tort, et sauf un peu trop d'enthousiasme pour des contemporains douteux (mais nous en sommes tous là, et il n'est pas de siècle qui n'ait regardé ses artistes moyens avec une complaisance explicable par les côtés de leur talent

qui échappent à la postérité et qui traduisaient de leur vivant certains courants de l'air ambiant), sauf cet enthousiasme qui nous étonne sur quelques rares médiocres de son temps, son jugement est infaillible et nul n'a mieux pénétré le génie de chacun, ni mieux analysé d'un mot les plus illustres, ni mieux groupé leurs élèves, ni plus sûrement suivi la piste de leurs œuvres.

Quand nous achevions la publication de son inestimable *Abecedario*, nous pensâmes qu'il était de notre devoir d'écrire une étude la moins incomplète possible sur la vie et les travaux de notre grand et cher Mariette. Mais la série des volumes était close, et comme M. Eug. Muntz revenait d'Italie, rapportant dans son bagage la copie d'une importante correspondance de ce prince des hommes de goût, je lui remis le manuscrit de notre monographie, qu'il était mieux qu'aucun en état de rajuster en bon ordre, en en comblant les lacunes. Il lui appartient désormais de faire connaître les titres de Mariette à la reconnaissance de tous les curieux de l'art, et particulièrement des amis de l'école française. Personne, en quelque pays qu'il étudie, ne peut se dispenser de l'avis de Mariette.

Certes on ne peut méconnaître dans Dezalier-d'Argenville (1680-1765), le sot vaniteux, le collectionneur d'un goût plus que douteux, le compilateur sans critique, le plat écrivain à la fois banal et prétentieux, qui avait sans érudition aucune, ni finesse propre de jugement, découpé ses biographies de peintres, dans Félibien pour les Français, dans les historiens italiens et flamands pour les autres écoles, et de qui Mariette, le connaissant d'autant plus à fond que leurs familles étaient alliées, a pu dire, en son *Abecedario*, après avoir raconté son voyage d'Italie en 1714, et celui de Londres, et ses tentatives de collections de tableaux, de dessins, d'estampes, et d'histoire naturelle, et ses essais malheureux de peinture à l'école de Chaufourier : « Il voulut aussi écrire ; il donna deux volumes sur les coquilles et les fossiles; il en donna trois sur les *Vies des peintres,* et, si le succès décidait de la bonté d'un ouvrage, les siens auraient été excellents. Il s'en faut pourtant beaucoup que les vrais connaisseurs en portassent ce jugement... »

Ce qui n'empêche qu'alors qu'il s'agit d'être utilement et fidèlement renseigné sur les habitudes, sur les œuvres et sur les élèves

des peintres qui ont honoré l'école depuis 1690 jusqu'en 1750, les Jouvenet, les Boullongne, les Parrocel, les de Troy, Largillière, Rigaud, Santerre, Cazes, Desportes, Oudry, J.-B. Vanloo, Tremollière, Tournières, etc., c'est à ce d'Argenville qu'il se faut adresser, car il les a hantés, il s'est glissé dans leurs ateliers, il a feuilleté leurs cartons, il les a regardés peignant; en un mot, il donne le témoignage d'un contemporain, et tout est là. Seules, les notices des historiographes de l'Académie royale, les Guillet de Saint-Georges, les Dubois de Saint-Gelais, les Gougenot, etc., écrites sur des documents de famille, ont pour nous plus de sûreté et d'autorité.

Je me garderai bien de continuer à démontrer et à analyser ici, ne fût-ce qu'en quelques lignes, les mérites des autres historiens de notre école, les de Piles et les Florent le Comte, et les d'André Bardon, et tous ceux que j'ai nommés plus haut, série qui nous conduit de proche en proche à ce généreux mouvement de notre siècle, secouant les papiers empoudrés depuis cinq cents ans, pour y trouver les moindres traces de nos artistes et aboutissant à cet énorme ensemble de documents concentré dans les diverses séries des *Archives de l'art français;* mais je répéterai qu'il y a là matière à un beau et utile travail : « les historiens de l'art en France jusqu'à Émeric David et Léon de Laborde », et que nos Académies s'honoreraient grandement en en faisant le sujet de l'un de leurs solennels concours.

J'expie aujourd'hui, par le tranquille et un peu lourd métier d'historien, les libres battues de ma jeunesse en quête des documents volants. C'est un triste métier, en somme, que celui d'historien, dont l'instrument est moins une plume que les ciseaux qui découperont un fait, une date, une phrase dans les trouvailles d'autrui ; métier qui s'exerce assis, et sous la fumée de la lampe, et la balance en main, sans enthousiasme, ni surprise, ni passion, et duquel vous ne pouvez attendre qu'un honneur bien solennel et bien passager, car vous n'importez là que par vos jugements ; et vos jugements d'aujourd'hui, et votre échelle d'artistes à la de Piles sont condamnés d'avance à être cassés par les jugements de l'historien et du critique de demain. D'un côté, la gloire, vraiment assez médiocre, quoique sonore, des Henri Martin, des Anquetil et des P. Daniel; de l'autre, une œuvre utile seulement à la pédagogie du

moment et qui assure pour un temps à son auteur l'épaisse et pesante autorité du pédagogue. Mais après tout, il faut que vieillesse s'occupe et s'utilise. Hélas ! moi qui jadis traitais de si haut la photographie, j'en suis à me dire qu'autrement profitable que mes tristes essais à l'histoire des arts de notre pays, autrement vivante et démonstrative et irréfutable, serait la publication par la Direction des Beaux-Arts, parallèlement à son *Inventaire des richesses d'art de la France*, d'un portefeuille de bons clichés, révélant aux curieux et aux érudits du monde entier les chefs-d'œuvre ou les morceaux les plus caractéristiques de notre école, épars dans les musées, les églises et les monuments de nos provinces et de Paris, représentant, en un mot, notre art français depuis ses origines jusqu'à la fin du dernier siècle. Voilà, et non sous une autre forme, la vraie histoire de la Peinture française.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.





ÉMILE BERGERAT



Il serait difficile d'étudier sous tous ses aspects le Protée littéraire qu'est, en quelque sorte, M. Émile Bergerat. Vous cherchez le chroniqueur du *Figaro*, et soudain l'affiche du Théâtre-Français vous apprend sa métamorphose en auteur dramatique. Vous le retrouverez demain critique d'art ou poète. Tout récemment la librairie Lemerre offrait aux curieux de novations littéraires, les délicieuses boutades de la *Lyre comique*. Dans quelques jours, la Comédie-Française donnera *le Premier Baiser*, tandis que les cinq actes du *Foyer* nous laissent présager, pour l'hiver prochain, un gros succès avec l'interprétation de Mme Sarah Bernhardt qui se souvient enfin que son véritable foyer à elle est toujours Paris. Enfin sous ce titre, *l'Amour en république*, M. Bergerat réunit en ce moment une série d'articles sur les femmes, disséminés dans divers journaux depuis dix ans. Les trop rares amis de la gaîté et de la malice gauloises peuvent se réjouir ; le volume annoncé jettera une note sonore de carillon parmi les glas naturalistes et les *Dies iræ* parnassiens.

L'aimable résurrecteur de Caliban a fait du monstre ébauché par Shakespeare un Parisien de la décadence, sans lui ôter son aspect un peu rude, très primitif, et sa brutalité loyale. Sincère comme Juvénal, il corrige l'âpreté de ses satires par une bonne humeur inalté-

rable, susceptible de dérouter parfois un public aux yeux duquel les sous-entendus de Rabelais et les revirements sceptiques de Henri Heine paraissent un simple défaut de composition.

Aussi, peu d'auteurs ont-ils été plus discutés que M. Bergerat. Son apparition au *Figaro* consterna d'abord nombre d'habitués. Bientôt on revint à sa prose bizarre et violente, comme à ces amers qui au premier goût répugnent et deviennent ensuite un besoin journalier. Quelques dissidents néanmoins ont toujours refusé d'accepter les chroniques hebdomadaires de Caliban. S'épouvanteraient-ils de cette crudité d'expressions et de cet apparent cynisme d'idées qui font de M. Émile Bergerat le dernier des « épateurs » de bourgeois ? Qu'on nous passe ce mot, inventé jadis pour Flaubert, Gautier et cette génération de littérateurs-artistes qui, sous des aspects barbares et orientaux, cachaient des âmes honnêtes et serviables. Caliban lui-même est un père de famille très paisible; et ceux qu'il épouvante s'étonneraient fort de voir, en ce « tombeur » du philistin et du contribuable, un Parisien retiré, comme Coppée, en un coin provincial de la *grand' ville* et occupé de tout autre chose que de chasser le jaguar ou de décapiter des sultanes. A peine quelques croquis, des bibelots japonais et un magnifique goéland à manteau bleu, suspendu au plafond de son cabinet, rappellent-ils le poète épris d'exotisme et de lointains, le railleur amer de notre civilisation étroite et sans relief.

Né à Paris, près du Pont-Neuf, et issu d'une vieille famille de fermiers-généraux en Beauce, M. Bergerat appartient précisément à cette bourgeoisie dont il se moque et que scandalisent parfois ses audaces. Sans doute, son alliance avec l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* et le culte littéraire qu'il lui a voué ont développé cette haine du banal et du médiocre, qui a inspiré toute la série des livres de Caliban. Seulement, chez M. Bergerat, la satire est plus conforme à l'esprit national; on y trouve, à propos des sujets les plus mélancoliques, ce parti pris de gaîté obstinée qui caractérise l'œuvre de Rabelais et celle de Voltaire. Il semble avoir pris pour devise le mot de Claude Larcher : « Quelle comédie que la vie, et quelle sottise d'en faire un drame! » Certes, s'il est un sujet lugubre, c'est l'histoire de Cora Pearl, la courtisane ennuyée et indifférente, qui n'a entendu sous le soleil, près des oiseaux et des fleurs, que le bruit

mat de la tire-lire. « Le spleen noir tout le temps : comme on change de draps, elle changeait de linceuls. » Mais Caliban pour cette terne et désolante tragédie trouve encore des expressions comiques : « Elle ne s'est point permis un seul *passant* à la Coppée. Tous les matins, on en relevait un sur son paillasson, la guitare au travers du corps ; mais elle était impitoyable. » Son unique plaisir consistait à se laisser voler par ses domestiques. Cela se passait sous l'Empire : Caliban ajoute que sous le régime actuel, elle se serait fait enterrer vive, pour jouir un peu. Bien qu'en politique il soit l'inventeur du « zutisme », Caliban semble préférer à « l'ère des Jules » les fameux « dix-huit ans de corruption ». Il salue ironiquement « l'avènement des Médiocres, du Juste-Milieu, qui sonne à l'horloge de la civilisation l'heure brune du chien et loup », c'est la venue des demi-talents et des demi-caractères, le règne de Monsieur Tout-le-Monde. Du moins, — c'est M. Bergerat qui parle, — l'Empire, le premier surtout, avait parfois des traits d'esprit colossaux. Et il cite à l'appui l'invention de la Légion d'honneur : « La mare aux grenouilles coassait affreusement, et elle refusait tous les soliveaux. Napoléon prit un bout de faveur rouge et il l'attacha à la ligne. Toutes les rainettes entrèrent en danse; elles avaient un dieu, une patrie, des lois et une société. »

On ne saurait pousser plus loin l'irrespect. Le sourire morbide de Henri Heine pour les vanités et les conventions sociales devient, chez le satirique du *Livre de Caliban*, un franc et brutal éclat de rire : il se campe devant l'idole, la dévisage, et hausse l'épaule en face des adorateurs. Convaincu que les bénisseurs sont les faibles, il crie leur vérité à tous les vices, à tous les ridicules contemporains. Il juge la vie avec une impartialité d'artiste et une véhémence de tribun : à chaque page il décoche un nouveau trait à la « médiocratie », harcelée sous toutes ses formes, le plus souvent bonasses, parfois odieuses. Tantôt il démolit le culte de Scribe, ce stupéfiant qui, avec l'alcool et le tabac, poursuit l'œuvre sombre du refroidissement de la veine gauloise. Ailleurs, sa victime sera le naturalisme, « cette dernière fantaisie des vieillards débilités », où Caliban découvre encore les traces d'un vaste élan provincialiste, sorte de retour offensif des patois contre l'unité de la langue.

Mais alors, pourquoi le champion de la littérature vraiment na-

tionale raille-t-il avec tant de persistance le culte un peu extravagant sans doute, mais sincère, de la Comédie pour l'auteur des *Femmes Savantes ?* Le public français n'est que trop porté à renier ses grands hommes pour adopter des Gœthe et des Shakespeare. L'histoire de Monval, envoyé à Rome par les sociétaires pour obtenir la canonisation du martyr de la Béjart, serait aussi amusante et non moins justifiée si elle s'appliquait au poète britannique, dont le cénacle de 1830 ne parlait qu'à genoux et qui conserve encore aujourd'hui nombre de croyants sur parole. « Ceux qui trouvent *Hamlet* embêtant, dit ailleurs M. Bergerat, n'ont jamais manqué à la France ; la race y pourvoit. » Sans pousser jusque-là l'anglophobie littéraire, il est permis de préférer au théâtre diffus, incohérent parfois de nos voisins, les qualités de logique, de sobriété qui caractérisent notre scène, et aussi ce bon sens lucide que M. Bergerat raille avec plus d'esprit que de justesse.

C'est M. Francisque Sarcey qui est visé spécialement dans ce passage. Caliban le harcèle sans cesse; il lui applique le sobriquet drolatique de « Père le Goût », et s'amuse non seulement de ses prétentions au rôle d'arbitre suprême en matière de beau littéraire, mais encore de ses habitudes physiques. L'attaque semble parfois un peu vive. Il est regrettable que Caliban n'ait pas médité davantage ce mot de la préface que Dumas a écrite pour son livre : « Les esprits inférieurs attaquent les gens ; les esprits supérieurs n'attaquent que les choses. » A moins cependant que la satire personnelle ne consiste à résumer dans un mot piquant les reproches de tout le public contre un individu, comme dans cette épigramme décochée à l'auteur de *Patrie :* « Ce qui restera de Sardou, c'est une belle fortune pour ses enfants. »

Mais la critique aristophanesque est rare en somme dans la série des livres de Caliban, et presque partout atténuée par une note badine qui la sauve de cette amertume et bientôt de cette exaspération qu'on éprouve à la lecture de certaines pages de Veuillot : le plébéien rancunier, aux haines neuves et entières, ne pouvait connaître ce souriant dilettantisme du Parisien raffiné qu'est M. Émile Bergerat. Ses préférences vont naturellement, bien qu'il paraisse s'en défendre, vers les indécis et les blasés ; il nous peint un Vallès réactionnaire, un Rochefort ayant pour toutes passions le domino, la peinture et

les vers. Lui-même se présente plaisamment aux élections comme candidat des « zutistes », comité abstentioniste de lassitude, qui se compose du tiers de cette nation « harassée d'évolutions et de révolutions, soûle de guerre civile ou étrangère, assommée de casuistique politique et de débats byzantins. »

En matière de littérature et d'art, M. Bergerat apporte ce même mépris des exagérations et des rôles joués. Il déshabille le poète barbare, qui lui apparaissait sous l'angle démesuré de l'hyperbole, armé d'un parapluie immense, grand comme l'arc en ciel, sous lequel l'auteur de *Qaïn* composait une description du déluge « *d'après nature.* »

Leconte de Lisle est réduit aux proportions d'un fort aimable homme, chez qui « le jaguar ne nuit pas du tout à la gaîté » et qui, mis en présence d'un mot de Scholl et d'une sentence du Rig-Véda, ne choisirait la sentence hindoue que s'il se sentait surveillé par un parnassien.

Mais tout en s'irritant des exagérations systématiques, Caliban s'amuse des bizarreries : c'est un moyen de combattre sa bête noire, la banalité. « Vivent les paradoxes ! s'écrie-t-il ; ils nous consolent des lieux communs. » Et, poursuivant sa campagne contre la Médiocratie, il ricane du piano avec le compositeur Reyer et travestit ainsi à l'usage des voisins bruyants le précepte évangélique : « Ne faites pas aux autres la musique que vous ne voudriez pas qu'ils vous fissent à vous-même. »

Ailleurs Caliban invente, à propos du choléra, le microbe de la *frousse*, et d'un coup d'aile quittant le badinage pour les plus graves envolées patriotiques, il écrit cette page vibrante : « La philosophie naturaliste est peu propice à développer en nous ces tendances généreuses, mettons ces gasconnades, si vous voulez, dont se compose l'héroïsme. Hélas ! oui, c'étaient des gasconnades, ces chevauchées dans le bleu, ces forfanteries de révolte contre la destinée, toutes ces folies hautaines que résumait en lui le génie français. Mais si le choléra survenait, on lui tenait tête, comme à tout autre ennemi, et l'on ne fuyait pas, la gorge sèche, éperdu, devant un essaim de microbes. L'étude permanente des phénomènes physiologiques, lorsqu'elle n'est pas tempérée par un repos vivifiant dans l'idéal, n'est propre qu'à surexciter jusqu'à l'épouvante l'angoisse de l'égoïsme. »

Caliban a peu de goût pour la science. Il définit la chimie: *tout ce qui pue*, et fait apprécier ses résultats dans un article humoristique de forme mais indigné au fond, qu'il a intitulé la *calibanite*.

C'est une satire rudement juste de cette lutte entre États pour l'invention des roburites et des mélinites, lutte qui égaie singulièrement notre fin de siècle, et justifie à merveille ses prétentions humanitaires. Si, malgré les perpétuelles menaces de mobilisation générale, des naïfs existent encore pour croire au progrès, M. Bergerat les renvoie au livre de Villiers de l'Isle-Adam, l'*Ève future*. « Ce livre, dit-il, est dans la tradition du génie français. Rabelais en signerait la filiation ; car, lui aussi, il fut un fumiste. » Et pour M. Bergerat, le fumisme, c'est de « l'ironie enragée. » Ne songeait-il point à son œuvre même, en écrivant cette définition ?

De l'ironie enragée. Telle est bien la formule de tous ces joyeux redresseurs de torts, qui, désespérant de combattre en face les défauts de notre peuple aux diverses époques, à cause de l'inutilité ou même des dangers d'une pareille lutte, dissimulaient leurs dures leçons sous des «mocqueries et menteries folastres», comme l'auteur du *Pantagruel*. M. Bergerat est de cette école. Au lieu de s'égarer, par exemple, dans des dissertations pessimistes sur le surmenage intellectuel ou l'abondance croissante des déclassés, il s'amuse, en écolier turbulent, à lancer des boulettes au nez des pions et à déboulonner le buste de l'*Alma mater* sorbonnesque. Sa thèse est au fond celle de Frary dans la *Question du latin;* seulement il badine et se fait lire. « Destinés, dit-il, dans le combat de la vie à tirer le fusil dernier modèle, on nous exerce à manier la fronde, instrument naïf, déjà fort délaissé du temps de Goliath. » Plus loin, il appelle l'éducation classique d'aujourd'hui un Saint-Cyr d'arbalétriers. Le résultat de cette éducation est un déluge d'inutiles et d'exaspérés. « Que sont-ils devenus, les forts en thème ? l'illustre Béjumot, qui translatait du Michelet en un tel grec qu'on croyait lire du Thucydide, et Courbizet qui vous décrivait une ascension de montgolfière, soit dans le style de Juvénal, soit dans le style de Columelle, au choix? L'un lit le *Siècle* sur le siège d'une Urbaine; l'autre, gardien d'un phare, traduit Horace au fond de l'Océan. Tous deux connaissent les inventions d'Archimède, et ne savent rien de celles de Pasteur. »

La critique est amusante; est-elle absolument juste? On apprend

un jour ou l'autre dans le monde, la trouvaille du virus rabique. Mais quel journal, quelle causerie de salon évoquera pour vous la noble figure du géomètre de Syracuse, consacrant sa vie à la science, et la science au salut de sa patrie? Que M. Bergerat y prenne garde, ce repos vivifiant dans l'Idéal, qui lui inspirait tout à l'heure un si magnifique langage, l'antiquité presque seule nous l'offre encore aujourd'hui. Les littératures modernes ont substitué partout le rêve morbide aux fortifiants exemples de l'abnégation personnelle : tout y est subjectif; l'étude du « moi pensant » remplace seule les nobles causes d'autrefois. Et puis, la France contemporaine a, dans sa défiance envers les siècles précédents, répudié la meilleure part de son originalité nationale; elle conserve encore les exemples et les traditions de l'antiquité latine: l'Empire aurait été moins grand sans Tacite; la Révolution sans Tite-Live. Que nous restera-t-il, si vous biffez tout le passé d'un trait de plume, au bénéfice des professeurs d'anglais et d'allemand? Il restera l'argent qui, de votre aveu même, est beau et fort, mais stupide. Caliban plaisante avec plus de raison le baccalauréat et les distributions de prix. Le baccalauréat consacre l'élève et lui dit: Tu as passé la borne. « Il s'y asseoit, le médiocre, son diplôme de *monsieur* à la main, et il attend. Il n'est plus peuple; il est bachelier.» Quant au système d'émulation par les prix, M. Bergerat le critique parce qu'il développe des germes terribles dans notre caractère national. Autant se servir de la coquetterie pour l'éducation des filles, si l'on cherche un puissant aiguillon, sans regarder à sa moralité.

Tout ce début de la *Vie et aventures du sieur Caliban* renferme d'utiles leçons; si elles n'ont pas mieux porté, c'est que le volume de M. Bergerat a été peu répandu dans le public, les articles qui le composent ayant paru périodiquement au *Gil Blas*, au *Figaro*, etc., où ils obtenaient le succès large mais instantané d'un premier-Paris. Cependant cette prose savante, heurtée, qui exige parfois l'effort pour briser l'os et « sucer la moelle », cette prose gagne à être relue sous la forme reposée du livre, avec son unité de ton et son infinie variété de sujets. Rien d'amusant à parcourir comme cette série qui se continue par le *Livre de Caliban*, les *Figarismes de Caliban*, et bientôt par l'*Amour en République*. Une satire violente au fond succède à des pages d'élégie, et pourtant la note n'a pas changé: c'est le même dilettantisme dans la forme, le même choix des mots précis et évoca-

teurs, le même sourire à la Henri Heine, mais plus robuste et moins désenchanté. Çà et là, une réflexion de moraliste, sincère sans amertume : on croirait à une gageure de ne s'irriter jamais. Souvent une page d'exquise poésie, comme celle-ci, extraite de l'*Amour de Caliban pour les fleurs :* « Les Égyptiens avaient poussé si loin l'art de marier les fleurs qu'ils en avaient tiré un langage d'amour... Qu'est-ce auprès de la moindre bouquetière de nos arcades ? Elle les fait chanter, oui, chanter ! Il y a des assemblages dont les harmonies ont une mélancolie, une langueur pénétrante..... Dites-moi pourquoi il n'y a rien de plus amer dans la plainte qu'une gerbe de lilas blancs sur le corbillard d'une vierge ? Qui a trouvé cette mélodie déchirante, cette phrase de valse dans le *Dies iræ ?* C'est la Parisienne.»

Le charme douloureux de cette page qui semble détachée de l'*Intermezzo*, dénonce le poète affiné et presque féminin qui sommeille sous le masque joyeux de Caliban. M. Émile Bergerat a d'ailleurs écrit beaucoup de vers : des poésies patriotiques, les *Cuirassiers de Reischoffen*, *Châteaudun ;* le poème d'*Enguerrande*, *la Nuit bergamasque* représentée au Théâtre-Libre.

La *Lyre comique* que nous signalions au début de cet article est le recueil des stances burlesques parues depuis deux ans dans le *Figaro* sous la signature d' « Ariel ». C'est une application du vers comique, dont l'auteur avait déjà développé la théorie dans une curieuse préface de la *Nuit bergamasque*. Rien de drolatique comme ces fantaisies d'actualité, d'une inspiration toute parisienne, où parfois une note d'émotion mélancolique soupire entre les grelots joyeux des rimes funambulesques. On retrouve encore là les vieilles cibles de Caliban, Sarcey, l'Académie, l'*odéonigère* Porel. *Pierrot académicien,* par exemple, est une suite de quatrains d'une malice exquise. Dans l'*Enfer littéraire* il exhale les plaintes du journaliste rivé à l'incessant labeur :

C'est à crier !...
Et point de grève ;
Il faut qu'on crève
Sur l'encrier,

L'âme dans l'encre,
La crampe aux reins !
Heureux marins,
Vous jetez l'ancre !

Pour les Oldas
Dans la luzerne
Toute caserne
S'ouvre aux soldats !

La messe dite,
Le révérend
En rêves rend
Ce qu'il médite !

Et le savant,
Même la secte
Qui vivisecte,
Badine avant !

Les courtisanes
Causent après !
Sous les cyprès,
Les petits ânes

Des durs fellahs
Que l'on assomme
Dorment un somme !
Mais nous, hélas !...

Que d'art sans joie
J'ai détaillé !
Que j'ai taillé
De plumes d'oie !...

Que j'ai noirci
De blanches feuilles !
Toi qui les cueilles,
Oubli, merci !...

Tout ce qui amuse, enthousiasme ou simplement gouverne Paris, est passé en revue dans ce recueil désopilant. Nul *gendelettre* et nul *théâtreux* n'échappe à la verve du satirique. « Rien de ce qui est parisien ne m'est étranger », pourrait prendre pour épigraphe l'auteur de la *Lyre comique*. Mais l'actualité qui fait le principal charme de ces piècettes ne permet guère de leur prédire un succès durable. Combien d'allusions fines commencent à nous échapper déjà dans les odes de Banville ! Heureusement qu'après l'envolée d'Ariel, il nous restera Caliban.

Une étude complète sur M. Émile Bergerat serait malaisée. Son œuvre a les aspects les plus divers, et il a écrit prodigieusement. Comme auteur dramatique, il débutait au Théâtre Français avant vingt ans; et sa comédie, *Le premier baiser*, doit entrer tout prochainement encore en répétitions. Dans l'intervalle, il a trouvé le loisir de donner le *Nom,* les *Préfaces et études dramatiques*, le *Théâtre en chambre,* etc., au milieu de ses collaborations presque quotidiennes du *Voltaire,* du *Figaro*, etc.

Entré au *Journal officiel* sur la recommandation d'Alphonse Daudet, M. Bergerat y débuta comme critique d'art. A ce titre, on lui doit encore des études sur les *Chefs-d'œuvre à l'Exposition universelle de 1878,* et sur les *Peintures de Paul Baudry à l'Opéra.*

Les *Notes sociologiques pour nuire à l'histoire de mon temps* représentent donc une seule phase de cette vie littéraire si laborieuse et si féconde. Il faudrait signaler dans le même genre, ce genre si joyeux et si conforme à l'esprit national, le *Faublas malgré lui,* les *Chroniques de l'homme masqué*, *le Viol*, le *Petit-Moreau*, *Ours et fours, Mes moulins*, et un prodigieux amoncellement de chroniques éparses dans les journaux parisiens. M. Bergerat caresse l'espoir que, après sa mort, son fils extraira de là quelques volumes. Mais Caliban est à peine à la moitié de sa carrière, et comme il n'a jamais lâché une page écrite au hasard « sur le coin de la table », nos descendants jouiront sans doute de séries posthumes qui continueront celles de Victor Hugo enfin tari.

ANDRÉ GODARD.





LE PREMIER HOMME

SOUS LES TRAITS DE BONAPARTE



Lettre ornée, d'après TH. DE BRY.

N connaît tous les « truquages » exercés, de nos jours, pour les gravures sur bois ayant servi à l'illustration : c'est ainsi qu'on a pu voir, au moyen de retranchements ou adjonctions, la *Bataille de l'Alma* devenir la *Bataille de Solferino*. Mais ces transformations, ces accentuations étaient encore bien plus fréquentes autrefois, alors que les procédés de gravure n'avaient pas atteint la facilité et la rapidité que des perfectionne-



LA CRÉATION

Gravé à l'eau-forte par L. Duplessi Bertaux d'après le Dessin Orig.[al]
de Raphael qui porte 7 pouce de hauteur sur 5 de large).

A Paris chez F. Bonneville, rue S.t Jacques près la F.ne S.t Severin, N.o 259



ments récents ont apportées dans les procédés actuels. Personne n'ignore, dans cet ordre d'idées, les usages multiples et divers auxquels servit une estampe populaire, *Le petit couvert* ou *Le grand couvert de Gargantua*, ainsi que la non moins populaire gravure représentant l'*Arrivée du colporteur au village* avec le portrait de Louis XVI, lequel devenait, suivant les circonstances, Bonaparte, Napoléon Ier ou Louis XVIII.

Pendant la Révolution, c'est-à-dire alors qu'il fallait produire vite et beaucoup, les anciennes planches gravées subirent les transformations, les mutilations les plus comiques. Des nymphes légères d'après Eisen ou Fragonard ne devinrent-elles pas des déesses de la Liberté ? et des femmes mollement étendues sur des coussins ne se virent-elles pas, flanquées d'un triangle égalitaire, décorer du titre bizarre de *Cauchemar de l'aristocratie?*

La gravure reproduite ici, *la Création*, faite par Duplessi-Bertaux d'après le dessin bien connu de Raphaël, a, elle aussi, son histoire et — qui s'en douterait? — son actualité. En effet, entre l'an VIII et l'an XII, à l'époque où le graveur Carrée, un buriniste de second ordre, affichait partout ses têtes d'étude représentant tantôt *Un bienheureux* (Louis XVI), tantôt *Un grand homme* (Bonaparte), on vit paraître des reproductions, gravées à l'eau-forte ou au burin, de *la Création* de Raphaël. Tout le monde connaît le dessin du grand maître, mais ce que peu de gens savent c'est que les gravures qui en furent faites sous le Directoire et le Consulat étaient censées représenter, par une flatterie assez grossière, Bonaparte lui-même sous les traits du premier homme. Effectivement, grâce à quelques légères retouches dans l'interprétation du dessin original, moyennant une accentuation de la maigreur et de l'allongement du visage, on était arrivé à une ressemblance assez frappante, telle qu'on peut la constater dans la planche de Duplessi-Bertaux que nous publions.

Une autre estampe gravée par Dufresne, à la même époque, d'après le dessin de Raphaël, et intitulée : *Dieu créant le premier homme*, trahit chez le graveur une préoccupation encore plus évidente de donner à la figure d'Adam les traits du premier consul. Dans cette planche, qui est de dimensions un peu plus grandes que celle de Duplessi-Bertaux, et qui présente le sujet en sens inverse de celle-ci, la main du créateur, par une interprétation plus libre de l'original,

au lieu de cacher le bas de la face, laisse à découvert le visage entier de l'homme et s'appuie sur son épaule. On comprend que par ce moyen Dufresne ait été encore plus à l'aise pour en exprimer la ressemblance parfaite avec les traits de Bonaparte, ce qu'il n'a pas manqué de faire.

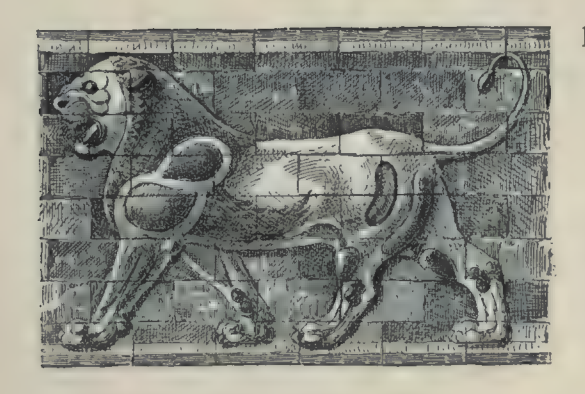
Disons enfin qu'il existe encore quelque autre estampe d'après le dessin de Raphaël, faite à la même époque et avec la même intention; nos lecteurs en pourront trouver la description détaillée dans l'ouvrage que va publier bientôt M. John Grand-Carteret sur l'*Iconographie de la Révolution française.*

J. G.-C.





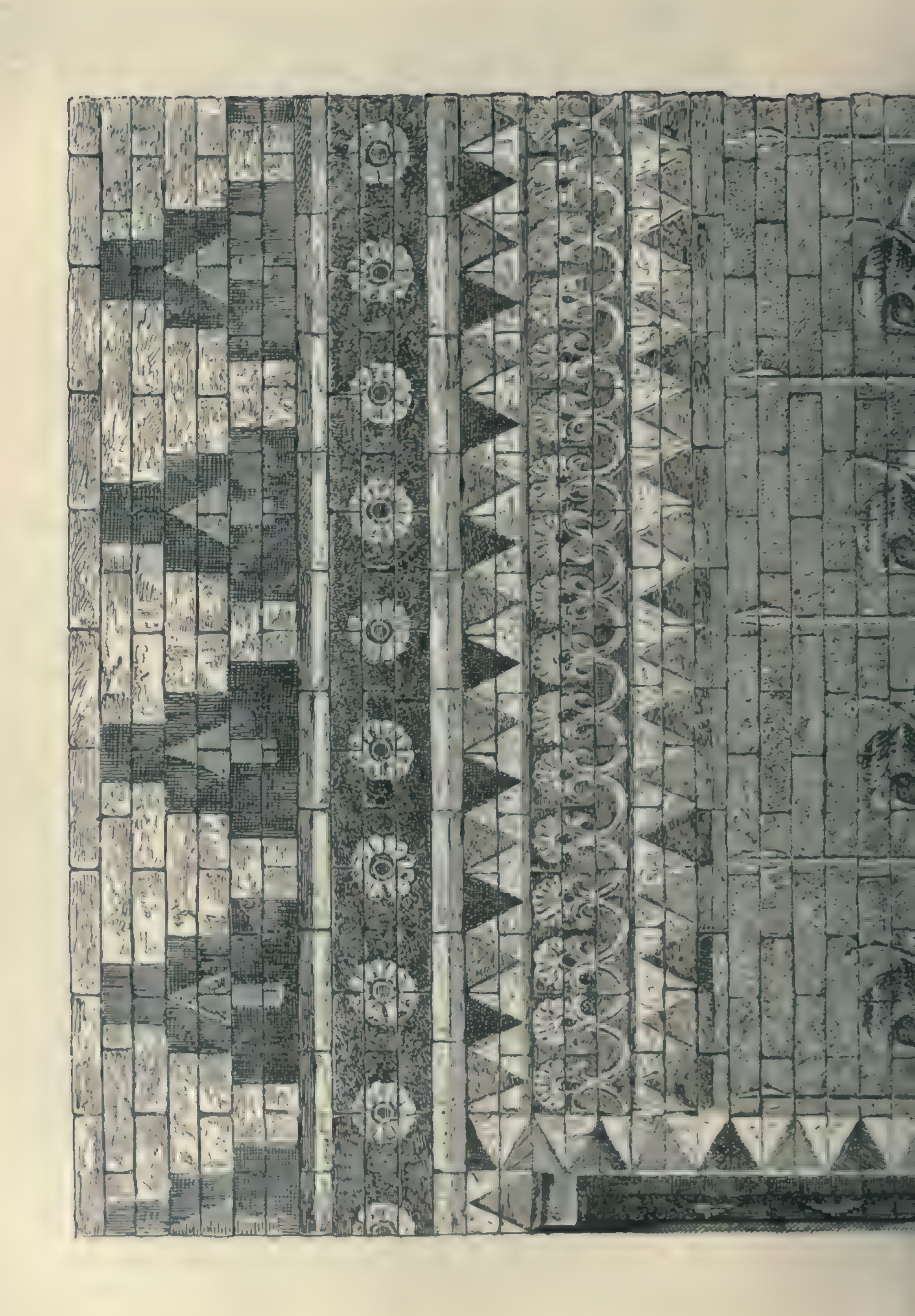
A SUSE (1)

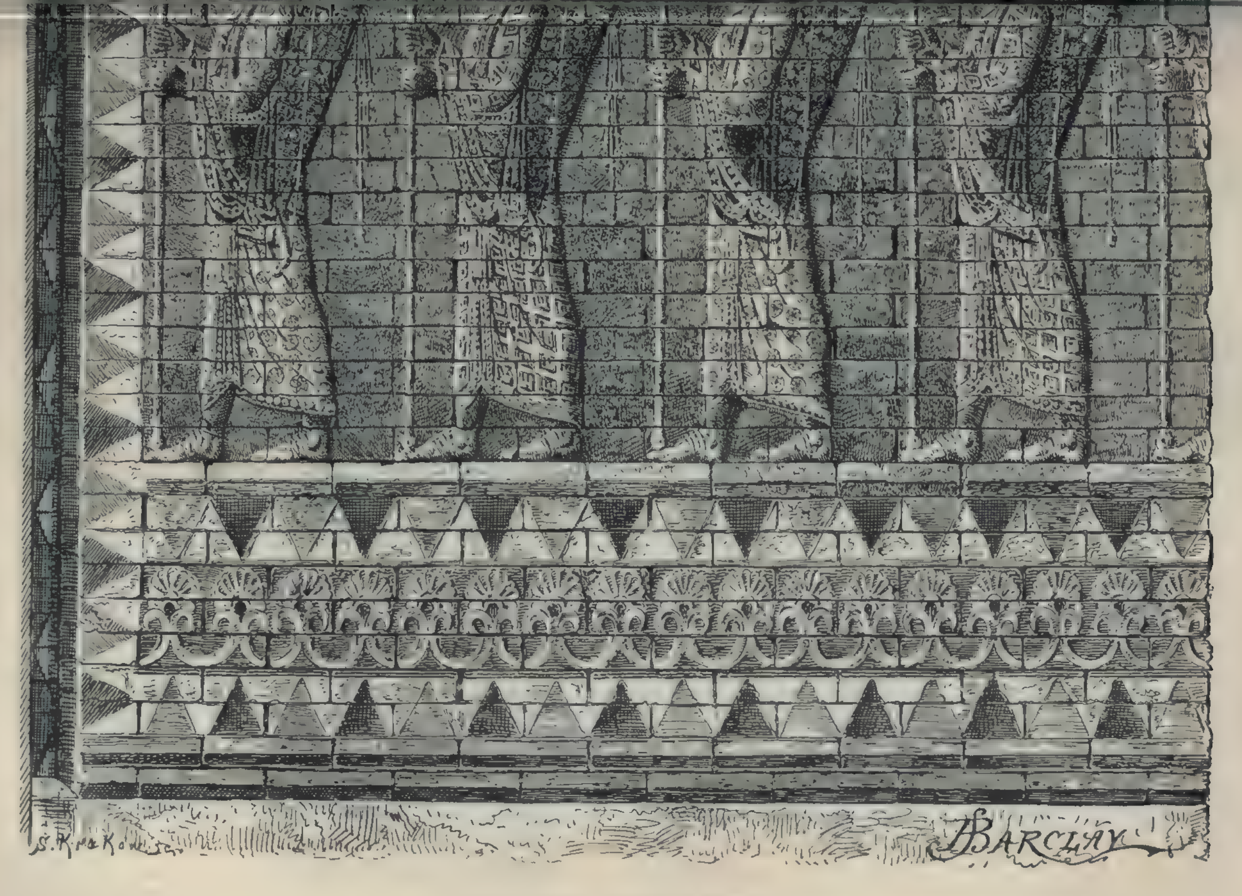


Lion émaillé.

En me demandant de parler dans cette revue du livre de Mme Dieulafoy : *A Suse*, M. Alboize a parfaitement répondu à mon désir. Avant l'apparition de ces pages, je connaissais le résultat des fouilles en Susiane, si honorables pour la France et si productives pour le Louvre. J'avais pu admirer avec tout le monde la frise des archers, qui appartient à l'art le plus splendide et qui avec ses têtes noires relève aussi de l'ethnographie. Les lions du palais d'Artaxerxes II Mnemon, d'un mouvement si libre et si puissant, j'étais allé les visiter souvent dans leur installation de la colonnade. Mais ce qui ne m'était qu'imparfaitement connu, c'était le talent de l'héroïne des fouilles. Il est encore plus malaisé d'avoir du talent que du courage. Remise un peu de ses fatigues et de ses émotions, Mme Dieulafoy a voulu retracer elle-même le voyage en Susiane, et nous a montré qu'elle savait aussi bien tenir la plume — l'arme la plus difficile à manier, surtout pour les femmes — que la carabine ou le pistolet.

(1) *A Suse, journal des fouilles (1884-1886)*, par Mme Jane Dieulafoy, 1 volume contenant 121 gravures sur bois et une carte; Paris, librairie Hachette et Cie.





Les Immortels, dessin de Barclay.

Aux renseignements minutieux sur le tumulus de Suse et sur les travaux, aux détails scientifiques qu'elle sait fort bien donner, comme dans sa petite étude de la frise des archers, Mme Dieulafoy ajoute la vie et la couleur. Elle nous rapporte une véritable vision de là-bas,



Monnaies sassanides.

elle qu'un poète a pu l'avoir. Qu'on lise, par exemple, les lignes où elle raconte comment, à elle et à ses compagnons, apparut tout à coup, la nuit, pour la première fois, la vieille citadelle de Suse :

« A l'horizon vibrent des éclairs diffus, un terrible orage se déclare,



Cylindre gravé.

la foudre se promène en zigzags lumineux, le tonnerre gronde sur nos têtes; tout à coup apparaît dans un nimbe éblouissant, une colossale masse brune: elle s'évanouit avec les fulgurantes illuminations qui ont révélé sa présence. »

Voilà ce qu'un simple et triste érudit n'eût jamais trouvé. Champollion, Mariette, M. Renan, Mme Dieulafoy parmi les voyageurs ont seuls eu de ces coups de pinceau. Peut-être les deux premiers auraient-ils mis dans ce court tableau des teintes plus fortes et M. Renan l'eût-il un peu étendu. Mais si Mme Dieulafoy n'a pas toujours au même degré que quelques-uns la vigueur mâle, elle a l'infinie va-

riété, la souplesse féminine, le génie de l'observation. Je ne sais rien de plus curieux que de la suivre dans les mouvements légers de sa pensée et de son style. Ainsi elle ne s'est pas attardée à la grande impression que lui a faite la citadelle de Suse, surgissant tout à coup dans un éclair. Le sourire de la femme spirituelle, un seul instant disparu, lui est revenu rapidement. Elle s'en voudrait, comme d'un manque de goût, de rester grave trop longtemps ; avec le sourire, la



Cylindre gravé.

causerie charmante se remet vive à voltiger sur ses lèvres : « C'est bien la forteresse de Suse ; elle accueille ses nouveaux maîtres en fille des dieux, et emprunte à Jupiter ses torches et sa grande voix pour nous souhaiter la bienvenue. » Commencée par un tableau fantastique, cette description d'orage se termine dans un laisser-aller de bon ton, et par un trait exquis. Ah ! comme un poète patenté ou un normalien s'y serait pris autrement ! comme il aurait allongé le morceau ! comme il aurait profité de cette bonne aubaine ! A quel déploiement de mots et de couleurs, cette vieille forteresse, entrevue à la lueur de la foudre, eût servi de prétexte ! Le goût féminin si sûr de Mme Dieulafoy la préserve de toute cette déclamation poétique ou oratoire, de tous ces lieux communs d'école. Elle écrit comme elle cause, avec une vivacité vraie, nous donnant sans effort ce qu'elle a vu et ce qu'elle a éprouvé.

L'esprit — parfois même un peu sceptique — pétille dans ce récit

de voyage, où les mœurs et les hommes sont pour le moins aussi bien observés que les lieux. Pas un ridicule n'échappe à l'œil exercé et impitoyable de Mme Dieulafoy.

« 1er mars. — Les fouilles de Suse devaient commencer aujourd'hui; Marcel l'avait annoncé, il a tenu parole. Son bataillon n'est pas brillant : un vieil arabe qui paît, faute de nourriture plus substan-



Fragment de frise émaillée.
Dessin de P. Sellier, d'après un croquis de Marcel Dieulafoy.

tielle, les jeunes chardons de la vallée; un borgne, en instance auprès du prophète (1) pour obtenir la guérison de son dernier œil fort compromis; le fils d'une veuve mourant de faim sous la protection du même Daniel... »

Est-ce d'une malice assez aiguisée? Que dites-vous, en particulier, de ce borgne « en instance auprès du prophète pour obtenir la guérison de son dernier œil fort compromis »? N'est-ce pas du Voltaire tout pur ? de l'excellent Voltaire des *Dialogues philosophiques* et des lettres? Le philosophe, dont le visage sourit sur le quai, près de l'Institut, a tout lieu d'être satisfait de sa voisine de l'impasse Conti.

(1) Le prophète Daniel, dont le prétendu tombeau est à Suse.

Une première fois, la mission de Susiane eut fort à se plaindre du douanier turc d'Amara, de ses procédés trop *grecs* et de son outrecuidance. Mme Dieulafoy rencontre, une année après, le même potentat, dont elle se moque fort agréablement : « Le chef des douaniers, ma bête noire, est devenu un ami fidèle. J'ai trouvé le digne homme fort maigri ; il paraissait avoir supporté de grandes privations et un jeûne rigoureux. Peu après notre départ, cette perle rare, ce bijou de fonctionnaire, fut convaincu de vol, arrêté, emprisonné et enchaîné. Depuis une quinzaine de jours il respire de nouveau l'air pur de la liberté, mais ce délai n'a pas suffi pour faire refleurir sur ses joues les roses étiolées à l'ombre humide des cachots. » Savez-vous que c'est joliment dit, qu'il est impossible d'être plus spirituellement vindicatif, de constater avec plus de rancune charmante, la disparition des roses sur les joues du digne homme ? Mme Dieulafoy n'a eu qu'à suivre sa pente naturelle, pour retrouver la bonne tradition des lettres françaises, la note fine de Mme du Deffand et de Mme d'Épinay. Au lieu de se former dans les écoles qui alourdissent et déforment tout, elle a appris, on le sent, l'art d'écrire dans les conversations et dans son propre esprit.

Avec un écrivain aussi léger, qui a su fournir d'une façon si dégagée les détails les plus techniques, je voudrais bien ne point montrer l'ombre de pédantisme. Aussi osé-je à peine dire que je n'admets pas, avec Mme Dieulafoy, l'authenticité de Daniel et d'Esther. Ce sont deux livres de l'époque des Machabées.

Sans tension, tout naturellement, avec un savoir fort étonnant, l'héroïne de Suse a touché à bien des choses : exégèse biblique, ethnographie, mœurs pittoresques, paysage, archéologie, elle a parlé de tout cela en savante, en artiste et en mondaine. Par une œuvre comme celle-ci, elle se place au premier rang des femmes vivantes, à côté de Mme Ackermann, et de l'admirable poète et penseur, Mlle Jeanne Loiseau, dont je parlai, il y a quelques années, dans *L'Artiste* même.

E. LEDRAIN.



L'ÉVANGÉLIAIRE DE GANNAT



GANNAT (1) remonte, dit-on, aux premiers temps du christianisme. Une tradition rapporte qu'un saint Antoine serait venu y prêcher la foi vers 252. Les archives déposées à l'hôtel de ville sont muettes jusqu'au XIIIe siècle, époque où cette ville devint une des places les mieux fortifiées de l'Auvergne; elle fut confisquée par Philippe-Auguste sur le comte Guy II et réunie au Bourbonnais en 1210.

Gannat, aujourd'hui ville ouverte, possède un certain nombre de maisons anciennes, dans le style particulier à la province. L'aspect

(1) Parmi les multiples excursions indiquées autour de Vichy se trouve Gannat, à 18 kilomètres. Cette petite ville, chef-lieu d'arrondissement du département de l'Allier, compte 6,000 habitants environ; située au milieu d'un pays agricole, elle est le centre d'un commerce actif de grain.

général est pittoresque, grâce à la nature du pays qui est boisé et accidenté. Mais l'église seule mérite d'être signalée ; consacrée sous le vocable de Sainte-Croix, elle est un curieux monument de l'architecture à ses différentes époques, depuis le roman jusqu'au style ogival tertiaire ou flamboyant. La façade et la tour n'ont de remarquable que des gargouilles très originales, indiquées dans les guides comme regardant les visiteurs d'une façon assez malhonnête. L'intérieur offre plus d'intérêt : les arcades trilobées du *triforium*, ou galerie supérieure de la nef principale, sont un fort bel échantillon de l'époque romane. Quelques bons tableaux méritent d'être examinés avec attention. Des vitraux modernes assombrissent l'église d'une manière regrettable, et, malgré la beauté du dessin, l'éclat des couleurs et l'art avec lequel les croisillons des différentes pièces sont faits, on peut regretter les quatre verrières exécutées par Jacques de Paroy, enfant de l'Auvergne, élève du Dominiquin. Ces peintures du XVIIe siècle représentaient saint Ambroise, saint Jérôme, saint Augustin et saint Grégoire. Elles étaient d'une grande beauté, et notablement supérieures aux vitraux modernes.

Ce qui nous avait attiré à Gannat était un bel évangéliaire de l'époque carlovingienne conservé avec une pieuse vénération, comme spécimen des anciens trésors des églises, que le temps et le vandalisme ont détruits ou dispersés. Le vénérable doyen de la paroisse Sainte-Croix conserve cet objet précieux au presbytère avec le plus grand soin. Il le montre aux visiteurs avec la plus parfaite amabilité, et leur explique, en connaisseur, les différents détails de l'intérieur et de la reliure.

L'évangéliaire forme un volume petit in-folio. L'écriture, sur beau vélin, est très lisible et dénote un habile calligraphe; tout le manuscrit paraît avoir été exécuté par la même main ; de belles lettrines et des figures d'évangélistes ornent le commencement de chaque évangile ; la conservation de ce livre est parfaite, en tenant compte, toutefois, que nous sommes en présence d'un manuscrit remontant à près de neuf siècles. La reliure de ce curieux volume m'a fait exprimer la réflexion suivante à M. le doyen de Gannat : si les personnes pieuses de nos jours aiment à orner les églises et à donner des bijoux pour compléter l'embellissement des vases sacrés, il en était peut-être de même au Xe siècle. Les ornements qui couvrent

ce magnifique ouvrage offrent des caractères très variés et appartiennent à différentes époques : ils peuvent avoir été offerts par diverses personnes. Le plat supérieur est une plaque d'ivoire, indiquée comme étant du VIIIe siècle. Le plat du revers a également son degré de curiosité et est très remarquable; c'est une plaque de bois recouverte de velours grenat, dont le milieu est occupé par un grand camée d'une rare beauté et d'une valeur artistique plus riche encore; il représente la tête d'un empereur romain, couronné. Aux quatre coins sont de beaux émaux carlovingiens relativement bien conservés ; entre les émaux, des pierres, améthystes, cristal de roche, dont l'une est gravée et représente un génie ailé.

Le plat supérieur formé, avons-nous dit, d'une plaque d'ivoire, qui est incrustée dans une autre plaque en bois recouverte également de velours grenat et maintenue par des lames d'argent clouées avec un goût contestable, représente des scènes de la Passion, divisées en trois parties distinctes :

1° *La mort du Christ.* — Jésus a la tête ceinte du nimbe; quatre clous le fixent à la croix qui est à *titulus,* ses pieds reposent sur un *suppedaneum* triangulaire, ses bras, principalement le droit, sont presque horizontaux; la tête, légèrement penchée sur l'épaule, incline un peu à droite; au-dessus des hanches est nouée une écharpe plissée de droite à gauche et tombant jusqu'aux genoux. A chaque écoinçon supérieur est un médaillon de forme ronde : celui de droite renferme le buste du soleil, celui de gauche contient le buste de la lune, croissant en tête et torche (ou flambeau) en main. Tous deux regardent la croix, au-dessus de la traverse de laquelle volent quatre anges vêtus et les mains étendues comme s'ils déploraient la mort du fils de Dieu, tandis qu'autour de la partie inférieure s'enroule le serpent. A droite, au pied de la croix, se tient le soldat dont la lance vient de percer le côté de Notre Seigneur. Un peu au-dessus, comme à un second plan, l'Église, vêtue de longs vêtements (à l'exception des soldats, tous les personnages de cette scène les portent ainsi) reçoit dans un vase où l'on peut reconnaître le calice et qu'elle tient à deux mains, le sang qui tombe à flots de sa blessure. Derrière l'Église une femme nimbée, qui paraît être la Sainte Vierge, étend les mains vers le Christ avec un air de profonde tristesse. A l'opposé, c'est-à-dire à gauche de la croix, le second soldat tend vers

Jésus expirant l'éponge placée au bout d'un roseau, tandis qu'en face de l'Église, la Synagogue, la figure en partie voilée, une ban-



nière à trois flammes à la main, détourne la tête et s'éloigne du calvaire : du même côté est debout saint Jean l'évangéliste qui tient à la main le livre du Nouveau Testament.

2° *La résurrection des morts.* — De chaque côté de la croix se trouvent deux tombeaux de forme identique, chacun composé de deux colonnes romanes qui supportent une toiture au-dessus de laquelle s'élève une coupe ajourée à son pourtour d'ouvertures rectangulaires et couronnée par une boule; elle est, comme la toiture inférieure, couverte d'imbrications. A l'intérieur de chaque tombeau on distingue, entre les deux colonnes, le sarcophage d'où se lèvent deux morts qui tendent la main vers la croix. La base de ces deux édicules est sur le même plan que les deux soldats placés immédiatement entre eux et le pied de la croix. Cette scène est celle de la résurrection des morts au moment de la mort du Christ, c'est la reproduction exacte du texte même de l'Évangile : « Les sépulcres s'ouvrirent et plusieurs corps de saints qui étaient endormis se levèrent. »

3° *La visite des Saintes Femmes au Tombeau.* — Le tombeau placé sur le côté gauche a la forme d'une église qui prend jour à la naissance de la toiture, couverte d'imbrications, par une série de baies rectangulaires. Deux coupoles rondes ajourées, coiffées chacune d'une boule et couvertes comme le vaisseau, le surmontent; l'entrée de l'édifice est en avant, sous un fronton triangulaire dont l'ornementation est celle des autres parties du monument, qui est ouvert, et à l'intérieur duquel on croit voir soit une pierre, soit un linge, mais plus probablement une pierre. L'ange nimbé est assis au-devant du tombeau, il en montre l'intérieur aux saintes femmes, vêtues de longs vêtements. Elles viennent, la tête veuve du nimbe mais voilée, et tiennent à la main les vases où sont renfermés les parfums avec lesquels elles se proposaient d'embaumer le corps du Christ. Cette scène est la dernière qui décore l'ivoire de Gannat; mais elle n'est pas la moins intéressante.

J'ai extrait la description de ce magnifique ivoire, du savant travail de M. G. Callier, inspecteur de la Société française d'archéologie, inséré dans la *Revue de l'Art chrétien*, travail très complet et plein d'érudition. L'évangéliaire de Gannat a été le sujet d'un grand nombre de dissertations et de remarques aussi savantes qu'intéressantes. Le P. Cahier, dans les *Mélanges archéologiques* qu'il a publiés avec le P. Martin, en a reproduit le dessin et y a consacré un long mémoire, en le désignant à tort : ivoire de la collection Carraud.

M. le doyen de Gannat tient à faire remarquer que cette indication est erronée. L'évangéliaire n'est jamais sorti du trésor de l'église Sainte-Croix. Le P. Cahier en a fait la description d'après une reproduction en plâtre faisant partie de la collection Carraud, ce qui a été cause de son erreur. Il existe aussi un moulage de cet ivoire, au musée archéologique de Moulins. Les recherches faites, non seulement par M. G. Callier, et le P. Cahier, ce dernier, dans ses *Mélanges archéologiques*, ses *Nouveaux mélanges archéologiques* et ses *Caractéristiques des Saints,* mais encore par Mgr Barbier de Montault, dans le *Bulletin monumental;* MM. l'abbé Martigny, dans son *Dictionnaire d'antiquités chrétiennes;* Rohault de Fleury, dans son remarquable ouvrage l'*Évangile;* Didron, *Iconographie chrétienne, grecque et latine;* dans le *Manuel de l'Art chrétien,* dans l'*Histoire du symbolisme,* dans les *Évangiles apocryphes* de Brunet, dans la *Revue de l'Art chrétien,* etc., etc., viennent par des raisonnements, des comparaisons et des preuves assurer que l'ivoire de la couverture de l'évangéliaire de Gannat est bien de l'époque carlovingienne. Par son travail et par son heureuse conservation, il forme un des plus beaux spécimens que l'on puisse rencontrer des ivoires de cette époque.

L'évangéliaire est conservé à Gannat avec autant de piété que de soin. La Bibliothèque Nationale de Paris, le Bristish Museum de Londres, la Bibliothèque de Bourgogne, de Bruxelles, et sur tout des amateurs de tous les pays ont fait des offres magnifiques. La fabrique de l'église Sainte-Croix, à qui il appartient, a toujours repoussé l'idée de se séparer d'un des plus anciens et des plus curieux objets du culte chrétien dans le pays.

L. QUARRÉ-REYBOURBON.





LE CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE



E Cercle de l'Union artistique vient d'inaugurer ses beaux salons de la rue Boissy-d'Anglas par une brillante exposition de peinture et de statuaire.

M. Meissonier y est représenté par un tout petit tableau, qui fait grand plaisir aux yeux, *Un écrivain*. Cet écrivain est un écrivain d'antan, vu par le bout minuscule de la lorgnette, mais vu avec une singulière puissance, et minutieusement interprété par un maître dans son milieu exact et dans toute l'intensité de sa vie personnelle. Il est assis, en déshabillé de travail, en longue robe de chambre brune, devant une table verte chargée de larges in-folio à tranches rouges. Cheveux gris et moustache grisonnante. Au sommet du

crâne, une petite calotte noire. La plume à la main, il relit la page qu'il vient d'écrire. Et tout cela est d'une familiarité si juste, si vraie, si intime, si vivante, qu'on a la sensation d'être penché derrière son épaule et de lire avec lui, de lire de jolies choses en bon style.

Sous ce titre : *Au piano*, M. Albert Edelfelt nous offre une scène d'intérieur vraiment exquise en sa fraîche simplicité, et dont je ne saurais exprimer le charme intime, la douceur familiale : une jeune fille en blanc chante, debout auprès du clavier, accompagnée par une autre jeune fille, une sœur ou une amie, devant une vieille dame en noir, aux cheveux de neige, au visage ridé, attentif et bienveillant. La figure de la chanteuse, éclairée d'une vive lumière par la haute lampe posée sur le piano, est superbe de jeunesse rose et dorée. On s'attarde à la regarder, on l'écoute, on l'entend, on a les sens et le cœur baignés de chaste et harmonieuse poésie. *Après le cotillon*, de M. Henri Gervex, est un ravissant épisode de la vie mondaine. Sa petite dame blonde en rose, qui cause si gentiment avec cet habit rouge et cette culotte noire, est toute imprégnée de séduction parisienne.

Avec MM. Georges Claude et Dagnan-Bouveret, nous entrons à l'église. Leurs deux compositions : *En prière* et *Bretons en prière*, sont encore des intérieurs, mais des intérieurs solennels, des intérieurs de sainteté ; pendant la semaine sainte, on pouvait les visiter avec tout le recueillement de circonstance. M. Claude nous montre le prêtre, un beau prêtre à cheveux gris, lisant sur son grand pupitre ; et M. Dagnan-Bouveret nous montre les fidèles, de vrais croyants, fils et filles de la noble Armorique. Je vous recommande ces sincères chrétiennes, avec leurs simples robes noires et la candeur de leurs coiffes blanches, sous lesquelles rayonne l'expression douce et forte du fin visage breton. Par derrière, au-dessus d'elles, se détache avec un relief saisissant, traits anguleux et lèvres rases, une robuste et sympathique figure de marin.

M. Bouguereau a eu des velléités champêtres. Sa *Pastourelle*, propre et savonneuse comme toutes les figures qui sortent de son blaireau, n'a d'une paysanne que l'étiquette : c'est une Batignollaise ou une Vaugirardine déguisée en bergère, et qui sort du bal costumé si elle n'entre sur la scène de l'Opéra-Comique. Il a l'air joliment parisien aussi, le bambin que M. Jules Lefebvre a campé hardiment

sur la plage en bonnet de mousse. La *Leçon de guides au bois de Boulogne*, par M. Debat-Ponsan, forme la plus gracieuse des compositions équestres; ses deux jeunes écolières méritent une mention très honorable.

Les peintres militaires ont envoyé de remarquables toiles. Voici une chaude et pittoresque *Campagne d'Egypte* d'Édouard Detaille, avec Bonaparte, Kléber, tout un brillant état-major, et de fiers fantassins, brûlés par le soleil du Nil, qui présentent au général en chef les trophées conquis pendant la bataille sur les pachas à trois queues. Et voilà, pour faire contraste, une brillante *Conquête de Hollande*, par François Flameng : à travers la plaine couverte de neige, entre les moulins à vent dressant leurs grandes ailes sur l'horizon gris où s'effile un lointain clocher, la colonne républicaine s'avance, tambour et officier en tête, celui-ci fumant sa pipe de terre, celui-là chantant le *Ça ira* pour se réchauffer, l'un en pantalon de toile largement rapiécé au genou, l'autre en sabots, un troisième pieds nus. Et tous ont la calme bravoure, la foi stoïque, qui donnent la victoire, dignes frères de ces cavaliers qui prirent d'assaut une flotte immobilisée dans les glaces. Bonne scène de chouannerie par le peintre ordinaire des Chouans, M. Julien Le Blant, qui a dessiné très impartialement son *Prisonnier bleu*. L'intérieur du manège, que M. Henri Dupray intitule *Une reprise à l'école de cavalerie en* 1840, est une merveille de couleur locale, de vie et de mouvement.

Les *Falaises du pays*, où M. Alexandre Protais a groupé de si heureuse façon ses petits soldats couchés dans l'herbe verte, forment la transition entre les scènes militaires et le pur paysage. En tête des paysagistes, se présente M. Cazin, avec son paysage légendaire d'Elseneur à minuit : « *T'is now struck twelve*! » C'est parfaitement shakspearien ; il n'y manque que le prince Hamlet. Voyez-vous sur le large fossé se dresser les hauts remparts et les tours rondes, qui se reflètent, avec les grêles peupliers, dans le luisant miroir de l'eau verdâtre, à l'obscure clarté qui tombe des étoiles ? Une mélancolie majestueuse plane éparse dans l'ombre de cette nuit, à la fois sereine et sinistre.

La lionnerie que M. Gérome appelle classiquement : « *Quærens quem devoret* », nous ramène en plein midi. Le roi des animaux règne là dans un paysage digne de lui, dans un paysage grandiose,

massif et lumineux, comme un Decamps. Nos meilleurs compliments à M. J. F. Bouchor pour sa *Mosquée* et son *Port d'Alger*, à M. Victor Gilbert, pour son bon *Moissonneur*, à M. René Billotte pour sa *Plage de Quiberville* et sa *Route de Carrières-Saint-Denis*, à M. Béraud, pour sa *Route de Zernatt*, à M. Lewis-Brown pour ses jockeys multicolores (un vrai bouquet de fleurs équestres), à M. Heilbuth pour son bel épisode de *Wilhelm Meister*, à M. Montenard pour ses vues de Marseille et de Toulon, à M. Santiago Arcos pour sa *Première sieste*, et à M. François Schommer pour sa délicieuse étude vénitienne de la Piazza Coléoni.

Deux belles et bonnes nudités : l'une signée Boutet de Monvel, *Femme sur fond blanc*, l'autre signée Roll, et non moins fraîchement rose sur un fond non moins candide.

Aimez-vous les chats ? M. Émile Lambert en a mis dans tous les tiroirs d'un meuble du plus grand prix ; et il les a flanqués d'un superbe chien, occupant à lui seul un non moins précieux sofa. La *Matinée d'hiver* de M. Lucien Doucet est digne en tous points de la *Soirée d'été* qu'il exposait récemment au Cercle de la rue Volney, et dont nos lecteurs ont gardé, je l'espère, un bon souvenir. C'est l'hiver élégant, l'hiver moderne dans toute sa gloire et dans toute sa grâce. Non pas un hiver factice! mais un véritable hiver, un hiver où il gèle, un hiver où l'on patine! Vaste et clair paysage. Large nappe de glace d'un blanc verdâtre, où se reflète en traînées de pourpre vive, l'éclat sans chaleur d'un soleil sans auréole, qui monte dans le ciel pâle, au-dessus des arbres nus et du fin réseau des branches noires. C'est plein de grand air et de lumière froide, dont il semble que, par les yeux, on respire la saine et piquante sensation, tandis que patineurs et patineuses glissent ici et là dans les poses obliques ou renversées qui leur sont caractéristiques. Sur le devant du tableau, à droite, s'impose particulièrement à notre attention un groupe de jeunes et jolies femmes. L'une d'elle est assise dans un fauteuil-abri ; l'autre, d'un mouvement plein de séduction, attache le patin à son pied fin. Debout devant elles, et commandant toute la scène, se tient une promeneuse, grande et belle, vêtue de velours rouge, avec fourrures et manchon. Visage rose et cheveux d'or clair, elle fait face au spectateur. Un grand chien au museau pointu l'accompagne : c'est la déesse Diane à la mode d'aujourd'hui. Un rayon luit sur le haut de son

chapeau, sur le velours de ses épaules; et le charme familièrement majestueux de sa beauté blonde pénètre tout ce qui l'entoure.

Les portraits sont nombreux. Il faut d'abord citer les deux œuvres remarquables de Cabanel, si tristement encadrées de deuil : d'une part, une dame âgée, en noir, cheveux blancs, regard brun doré, bouquet de violette au cœur; et de l'autre, une jeune femme rousse en grande toilette de bal, robe rose-pâle à fleurs, corsage et traîne vert-clair, d'une étrange et fine harmonie. MM. Wencker et Charles Landelle ont envoyé chacun une belle dame, une blonde à ramage et une brune en robe citron. Autre blonde, une demoiselle celle-ci, ravissante et tout en noir, avec chapeau à larges bords : Machard *pinxit*. Je félicite M. Vernet-Lecomte de son gracieux modèle, une fillette aux cheveux châtains, aux yeux noirs et aux lèvres roses, d'une adorable fraîcheur enfantine avec sa petite pose sérieuse et son petit air grave; et je félicite M[lle] Léopoldine B. du bon peintre qui l'a croquée.

Les deux envois de M. Elie Delaunay sont très regardés; le plus petit n'est pas celui qui me plaît le moins, et je crois voir encore cette brune figure féminine, si fine et si vivante, sur ce fond rose où court un léger feuillage vert-tendre. A citer et à recommander : la grande dame en blanc sur fauteuil rouge de M. Benjamin Constant; la non moins grande jeune fille de M. Émile Lévy, assise, avec son chien, sur une chaise non moins rouge; la *Parisienne* coiffée par M. Tony Robert-Fleury de fleurs roses et de vertes feuilles; et la *Femme à l'épingle,* de M. Eduardo Tofano, fort attrayante sur fond d'or, à l'ombre de son grand chapeau de paille où s'épanouit tout un printemps.

Le buste de madame Samary par Carolus Duran est une œuvre hors ligne. Il s'enlève sur fond rouge sombre avec une vigueur magistrale : épaules blanches d'un empâtement superbe, lèvres de pourpre sanglante, regard gris-bleu d'une eau limpide et profonde, chevelure d'un blond ardent; draperie simple et large, d'un brun très foncé, d'où émerge triomphalement cette opulente figure. Quelle intensité vibrante de lumière et de vie! Quelle facture ferme et harmonieuse! Quelle bravoure franche et rieuse dans cette bouche sensuelle, dans ces fines narines parisiennes, dans ces yeux naïfs, ironiques et inquiétants! Le même artiste a envoyé un portrait d'homme très moderne

chapeau haut de forme sur la tête, moustaches blondes et cigarette aux lèvres. Autres portraits d'hommes : un baron de M. Bonnat, très décoré, très officiel, supérieurement caractérisé, typique, et dont chaque main est tout un monde, mais pas en chair, non ! tout bonnatement en brique, comme tous les portraits de M. Bonnat; — un grand monsieur tout en gris dans les feuillages verts, vigoureusement coloré par M. Cormon ; — et puis, un admirable portrait de M. le baron Louis de Ségur par M. Berne-Bellecour : devant un bureau style Empire, dans un fauteuil vert, la main gauche sur le dossier, la main droite sur son genou, le baron de Ségur est assis, presque de face, cheveux gris d'argent, moustaches et sourcils bruns, en vêtements noirs sur lesquels tranche la blancheur du col et des poignets. Dans les yeux veille une lueur calme, intime, pensive ; une expression fine et douce émane de ces traits énergiques et pleins de mansuétude. On y sent la ressemblance, on y sent la vie.

Dans cette galerie, la Comédie-Française figure fort avantageusement. M. Courtois a représenté l'excellent jeune-premier, M. Lebargy, en costume Louis XV, perruque poudrée, cravate haute, jabot de dentelle, habit et culotte violet-tendre, gilet gris à fleurs vert-pâle; la physionomie du comédien s'allie merveilleusement au costume; et l'on n'oublie plus le regard subtil et pénétrant, la lumière intense de ses clairs yeux gris. M. Fréderic Febvre, l'éminent sociétaire, a, de son côté, admirablement inspiré son peintre, M. Chartran : le voici, en duc de Guise, avec la petite fraise au cou, le manteau blanc et la trousse blanche à revers de velours noir, la dague et l'épée à la ceinture, barbe jaunâtre en pointe et moustache retroussée. Physionomie très dramatique et parfaitement naturelle. C'est de la passion vraie, de l'histoire vivante.

Les envois des sculpteurs sont inférieurs en quantité, mais non pas en qualité, aux envois des peintres. Les deux bustes de marbre d'Alfred Lanson, portrait de *Mme de C.* et portrait de *Mme G. A.* sont de toute beauté. Délicieux portrait de fillette par M. Jules Franceschi. Le talent si personnel de M. Antonin-Jean Carlès se manifeste brillamment dans son buste de *Mme la comtesse Z...*, et surtout dans son étude de jeune *Vénitienne*. Les deux terres cuites de M. René de Saint-Marceaux, le *Vieux garde* et *Une Gamine*, sont caractérisées de main de maître. La *Baronne* et la *Comtesse de M.* de M. de Gontaut-

Biron ont la plus noble allure. Les deux statuettes de M. Laurent Marqueste sont tout à fait dignes de symboliser, l'une le *Printemps*, l'autre la *Poésie*. J'aime tout particulièrement la fine et svelte *Innocence* en bronze de M. Émile Lambert. Quant à M. Antonin Mercié, sa *Diane* me semble un pur chef-d'œuvre : élancée, d'un jet si pur, avec une si gracieuse majesté, c'est une vraie déesse, qui mérite en tous points de règner, le croissant d'or au front, sur toutes les étoiles du ciel et sur toutes les virginales chasseresses de notre terre.

ÉMILE BLÉMONT.



LES ŒUVRES DE FEYEN-PERRIN

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



'EXPOSITION des œuvres de Feyen-Perrin vient d'avoir lieu à l'École des Beaux-Arts, et nous avons pu voir réunis les tableaux qui ont le plus contribué à la réputation de cet artiste. M. Jules Breton, dans une notice imprimée en tête du catalogue, a retracé, avec émotion, la physionomie et la vie du peintre des *Cancalaises*, mêlant à son amicale appréciation des œuvres de Feyen-Perrin, le récit de souvenirs de jeunesse fort intéressants, et des aperçus très poétiques sur l'art. Il nous montre d'abord Feyen à Bey-sur-Seille, où il était né en 1829, dessinant sur les murs le portrait des chiens de ferme ; puis chez son oncle le curé de Moivrons, emplissant ses cahiers de versions avec des paysages et des bonshommes. Il nous le montre, ensuite, travaillant à Nancy, vers 1842, sous la direction de son frère M. Eugène Feyen. « Entre temps, ils allaient à la campagne, l'album sous le bras ». Cette simple phrase entraîne M. Breton sur un terrain qui lui est cher, et cela nous vaut un petit tableau littéraire qui mériterait un cadre d'or : « Les premières impressions jettent un reflet sur toute la vie. L'homme passe la seconde moitié de son existence à regarder dans la première, à faire de fréquents retours surtout vers cet âge d'or de l'enfance où des organes, nouvellement éclos, sont à tout instant tenus en éveil par un délicieux étonnement; où tout est à la fois si précis et si vague, si clair pour les yeux, si mystérieux pour l'esprit. Mille souvenirs vous en arrivent avec le merveilleux coloris et le charme attendri d'une aube.

« La Lorraine dut, pour toujours, exercer une heureuse influence

sur le sentiment de notre peintre, dans la création de ses œuvres très diverses, mais d'où émane le même rayonnement poétique. Les bords de la Moselle, très simples, ont une grâce onduleuse et charmante. La nature y sourit limpide et fraîche, ses ciels sont fins et lumineux. Par endroits, la rivière, en serpentant, effrite dans l'eau les bords de ses crêtes croulantes, avec des allures de petit Tibre, parmi des mouvements de terrain rappellant de loin la campagne de Rome. Je me figure notre adolescent errant au hasard dans ce doux cadre, mêlant l'ivresse de ses passions naissantes à la pure volupté des rosées printanières, aux chaudes ardeurs de l'été, à la rêverie mélancolique des beaux soirs d'automne. »

A l'âge de dix-neuf ans Feyen-Perrin vint à Paris, il entra à l'atelier Drolling, où il se trouva avec Marchal, Jundt, Timbal, Servin, Paul Baudry et Jules Breton qui en trace ainsi le portrait : « Feyen-Perrin, haut de taille, élégant malgré sa mise peu recherchée, était beau comme un éphèbe antique. De longs cheveux bruns flottaient, encadrant son visage aux traits admirablement réguliers, expressifs et couverts d'une pâleur hâlée, qui en redoublaient le charme juvénile. Les coins de la bouche et les bords du menton s'estompaient à demi-perdus, dans la demi-teinte d'une barbe naissante, souple et plantée comme celle d'un Christ. Une sorte de nonchalance pleine de grâce dissimulait les ardeurs de son tempérament nerveux, infatigable au travail et aux veilles prolongées. Ses yeux doux et profonds, où passaient parfois un éclat subit, regardaient bien en face. »

Plus loin, M. Jules Breton reprend le portrait de son ami, arrivé à l'âge d'homme : « Cette beauté s'était encore accentuée par un développement de virilité superbe, pendant que la haute direction donnée à son intelligence éclairait ses traits en les ennoblissant. Tous les avantages physiques lui avaient été dévolus: une taille élevée, des épaules larges et carrées, un cou puissant et des proportions de statue. Sa physionomie avait un charme auquel nul n'échappait. Ses cheveux bruns, séparés à la médiane, tombaient en mèches flexibles de chaque côté d'un front droit, suffisamment élevé sur des arcades sourcilières proéminentes, signe caractéristique de la pensée plastique. Le nez presque étroit, légèrement busqué, aux narines frémissantes, s'y agrafait fermement avec une imperceptible inflexion de ligne, tandis que de longs et épais sourcils, dans une expression de vénération,

descendaient légèrement vers les tempes. Ses yeux, purement enchâssés et profonds, avaient gardé dans leur prunelle cette couleur de la mer qu'il a tant aimée. Ils vous regardaient, d'abord, bienveillants et calmes; ils s'animaient peu à peu dans la conversation ou la contemplation, sous le flux des sentiments et des pensées. Ces yeux disaient sa bonté, sa franchise, ses luttes, ses fatigues, son enthousiasme, sa tendresse et sa noble ambition. A la fin de sa vie, nous assistâmes avec émotion à la destruction de ce chef-d'œuvre de la nature. Sa pâleur livide et sa maigreur croissante nous montraient que déjà la mort l'avait touché. »

Je ne crois pas que l'on puisse faire avec des mots, un portrait plus exact et plus frappant; non seulement l'être physique y est magistralement représenté, mais le caractère moral et intellectuel de l'homme s'y manifeste avec un rayonnement extraordinaire, et le tempérament de l'artiste s'y révèle avec autant de précision que dans une analyse circonstanciée de sa peinture.

Feyen-Perrin a débuté au Salon de 1848, avec un tableau intitulé : *Moissonneuses italiennes, effet de soir*. Au Salon de 1857, figurait la grande toile de *la Barque de Caron*, placée au musée de Nancy, et dans laquelle l'influence académique se fait sentir d'une façon flagrante. En 1864, *la Leçon d'anatomie,* où le docteur Velpeau est représenté entouré de ses élèves, parut encore un peu brutale de facture; mais de la composition ayant pour titre *Une grève,* se dégageait déjà ce vague sentiment de rêverie qui sera désormais la caractéristique du talent de ce peintre émotionné. L'année suivante, la composition historique de *Charles le Téméraire retrouvé le lendemain de la bataille de Nancy* et *l'Élégie* lui valurent une médaille. Cependant, la note poétique s'accentue plus intense dans les *Femmes de l'île de Batz*, dans *le Printemps* de 1872 et surtout dans le *Retour de la pêche aux huîtres, par les grandes marées à Cancale*, exposé en 1874. Ce dernier tableau, qui est considéré comme l'œuvre capitale de Feyen-Perrin, a été decrit par M. Jules Breton avec tant de précision et si parfaite perception de son caractère, que je ne saurais mieux faire que de la transcrire : « Le soleil est à demi voilé par les brumes marines, et, sous la fine pluie de ses rayons argentins, dans un étroit cortège qui se prolonge jusqu'à l'horizon, toute une population de pêcheurs, hommes, femmes et enfants de tout âge, s'avance d'abord droit aux

spectateurs, et plus loin oblique à droite, afin de mieux développer le rythme de son long défilé. Trois jeunes filles sveltes marchent en avant, portant leurs paniers pleins d'huîtres. Celle du milieu, la plus intéressante, ressemble à quelque Charlotte Corday plébéienne, avec ses yeux bien droits et francs. Celle de droite, la main sur la hanche, marche d'un air distrait, jetant un long regard de côté. La troisième incline la tête vers le sol et semble se perdre dans de vagues pensées. Elles portent la petite coiffe ronde, les brides relevées et nouées à la nuque, le tablier de toile serré aux hanches et le fichu croisé sur leur ferme poitrine. Derrière, un enfant, une vieille se penchent dans des attitudes de fatigue; puis ce sont des pêcheurs robustes et bien plantés, puis encore de charmantes jeunes filles, encore des enfants, encore des vieillards, des jeunes gens, allant de plus en plus s'affaiblissant, diminuant jusqu'au fond de la fuyante perspective des lignes et des valeurs.

« Un peu à l'écart, à droite, des femmes se penchent vers un parc d'huîtres, l'une d'elles se relève et regarde le cortège. Toutes ces attitudes sont vraies et simples. On croit entendre coqueter tout ce monde. Les membres, les torses, les têtes remuent bien, variés de galbe et d'expression, chaque personnage est à son plan. La mer laiteuse et calme donne bien l'idée de l'infini. C'est une toile vivante, bien dessinée, d'un effet juste, devant laquelle on aime à revenir et qu'on peut regarder longtemps, retenu par l'attrait vraiment poétique qui s'en dégage. Feyen-Perrin est ici en pleine terre conquise; il a trouvé sa voie. »

Le *Retour des pêcheurs de Cancale* était le thème favori de Feyen; il y revint plusieurs fois avec des variantes occupant des cadres de moindre dimension. Cependant notre artiste n'était pas de ceux qui s'immobilisent dans la reproduction incessante d'un même sujet; ses vues étaient plus larges et il aspirait à faire de la grande peinture décorative. Il était dit qu'une fois dans sa vie l'occasion lui serait fournie de brosser une toile magistrale. L'esquisse seule de cette peinture a figuré à l'exposition de l'École des Beaux-Arts; quant à l'original, il est placé dans la salle de théâtre de Monte-Carlo, construite par Charles Garnier de 1878 à 1879. Cette peinture occupe la voussure faisant face à la scène et symbolise le *Chant*. Bien que j'aie déjà apprécié dans un volume spécial cette œuvre capitale de Feyen-

Perrin, je crois devoir la reproduire ici. Ceux qui ne sont pas allés à Monte-Carlo ignorent sans doute les qualités éminemment décoratives que possédait le doux artiste.

La nature mélancoliquement poétique de Feyen-Perrin a été tourmentée par l'idée de faire du style, et du grand style. Il aurait pu rassembler, dans son panneau, toutes les phases de l'art du chant, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, depuis la première mélodie du paradis terrestre jusqu'à la dernière chansonnette de nos théâtres de genre ; il aurait pu faire passer devant nos yeux les images si diverses et si intéressantes des aèdes, des trouvères, des troubadours, pour arriver jusqu'à la Malibran ou à la Patti ; nous faire assister aux incantations des grands prêtres, aux mélopées des fêtes religieuses, à l'exaltation des clameurs patriotiques ; quand il avait à faire revivre les choristes des fêtes païennes, ceux des hymnes chrétiens ou ceux de la *Marseillaise ;* quand il pouvait nous montrer Ophélie chantant la romance du *Saule,* Don Juan donnant une sérénade, Chérubin bégayant sa plainte auprès de sa marraine, il s'est isolé volontairement dans l'antiquité et dans la représentation d'un sujet plein de grandeur.

> Quel est ce vieillard blanc, aveugle et sans appui ?
> Serait-ce un habitant de l'empire céleste ?
> Ses traits sont grands et fiers ; de sa ceinture agreste
> Pend une lyre informe, et les sons de sa voix
> Émeuvent l'air et l'onde, et le ciel et les bois.

Tel est celui qu'André Chénier choisissait jadis pour le sujet d'une de ses plus belles pièces de vers, tel est celui que Feyen-Perrin a osé reproduire après les maîtres de la poésie et ceux de la peinture. Homère, cette figure dont la grandeur est d'autant plus immense qu'elle se perd dans la nuit des temps et dans l'archaïsme d'un art qu'on ne saurait faire revivre, était propre à tenter les forces d'un artiste de la valeur de Feyen-Perrin ; mais était-ce bien le lieu de venir mettre en scène cette radieuse expression des vieilles traditions poétiques ? Dans une salle de cours publics, dans une académie de belles-lettres, dans un conservatoire de musique où l'on ne doit entendre que les œuvres des grands compositeurs, Homère eût été encore à sa place, et nous

n'aurions point cherché à troubler les sons de sa lyre en rappelant que depuis lui, on chante en s'accompagnant sur le piano. Mais dans une salle de casino où l'opérette d'Offenbach coudoie à chaque instant les valses de Strauss, dans une salle où le public vient surtout pour s'amuser, était-ce bien là l'endroit qu'il fallait choisir pour faire revivre dans une nouvelle apothéose le chantre de l'Iliade et de l'Odyssée?

Le sujet étant donné, étant fait et point à refaire, nous devons avouer, malgré toutes nos observations antérieures, que l'œuvre de Feyen-Perrin est l'œuvre d'un peintre de race. Son Homère n'a rien de commun avec les mendiants en tunique de Girodet, avec l'Homère du plafond de M. Ingres; il ne chante pas les grands combats, les rudes mêlées, les liesses de Jupiter et les dieux de l'Olympe; ce ne sont pas les dénombrements des phalanges grecques ou troyennes qui passent sur ses lèvres. C'est un Homère plaintif, ayant plutôt l'air d'un Anchise exhalant à la face du ciel les grandes douleurs de l'homme vaincu : la cité est tombée au pouvoir de l'ennemi superbe, la flamme a détruit la magnificence de ses monuments, le fer a frappé ses jeunes et beaux enfants, toute son espérance s'est évanouie, et lui, vieux, proscrit, errant, sans accuser Zeus, il préfère ses poignantes lamentations.

M. Feyen-Perrin est de Lorraine, Lorrain il est resté en traitant ce sujet d'un autre âge, et il a fait revivre sous des formes antiques les préoccupations de son âme et l'expression de récentes douleurs. C'est toujours le *Printemps* de 1872 qui réapparaît sous son pinceau. La composition du sujet est simple et bien coordonnée, les groupes harmonieusement agencés. La couleur est peut-être un peu grise par opposition aux tons avoisinants; elle a cette distinction qui ne s'acquiert ni par l'étude, ni par le travail, mais qui est bien un don de nature. Sur l'horizon, découpé de montagnes bleuâtres, se dessine un paysage parsemé de grands arbres aux branches élégamment contournées. De rares fleurettes émaillent de tons discrets les verdures un peu blanchâtres de l'herbe, on dirait que le pinceau de Corot a passé par là. Au centre, Homère, à demi-nu, le corps nerveux, émacié comme celui d'un anachorète ayant longtemps jeûné, et n'ayant vécu que de poésie et d'eau claire. Tout à l'entour, une assistance d'auditeurs de tous les âges et des deux sexes : les uns sont étendus à terre,

les autres sont assis et quelques autres debout.Ceux-ci sont de blancs vieillards à la longue chevelure, à la barbe patriarcale ; ceux-là sont de jeunes bergers, au corps gracile et élégant de forme ; celles-ci sont de brunes amoureuses écoutant avec passion les chants du poète divin ; celles-là sont de blondes enfants rieuses, aimant l'harmonie et les beaux vers, et pensant tout bas que la voix du berger Daphnis va plus droit au cœur que les lamentations du vieil aveugle.

Si cette composition n'a pas le brio éclatant de ses voisines, la fantaisie à outrance qu'il aurait fallu dans une peinture ornant la salle d'un casino, nous pouvons affirmer qu'elle est une grande page artistique, traitée avec un style noble et pur. Si le vulgaire n'en est point charmé, les délicats, du moins, et les amis de la vraie et bonne peinture l'apprécieront pleinement.

En écrivant cette description je revoyais comme dans un rêve la joyeuse réunion d'artistes et d'hommes de lettres qui se trouvaient en 1879 à Monte-Carlo lors de l'inauguration de ce théâtre des Mille et une Nuits. Combien ne sont plus là aujourd'hui ! Et je revois contrastant avec la physionomie de Christ douloureux du pauvre Feyen, la figure épanouie de son ami Gustave Jundt, ce bon compagnon dont les éclats de gaîté ont plus d'une fois retenti sous les ombrages hospitaliers de la villa Violette. Il est parti le premier et de quelle façon tragique ! Quant à Feyen-Perrin il a subi jusqu'au bout le martyre des longues souffrances, gardant encore sur son lit mort le triste et affectueux sourire avec lequel il accueillait toujours ses amis.

MAURICE DU SEIGNEUR.



LES PASTELLISTES FRANÇAIS



ABITUÉ que l'on est aux vastes exhibitions artistiques où les envois se comptent par centaines, on éprouve, en visitant l'exposition des pastellistes français à la rue de Sèze, une certaine surprise, qui n'est pas exempte d'agrément, de voir les cadres s'aligner à l'aise en unique rangée, dans une belle ordonnance qui fait d'autant mieux apprécier les œuvres exposées. Quatre-vingts tableaux à peine, de dimensions normales, garnissent congrûment le pourtour de la galerie Georges Petit. Ce sont, dès l'abord, trois élégants portraits de femmes par M. Jules Machard qui a le secret de toute distinction et de toute délicatesse pour traduire la physionomie de ses contemporaines ; un autre pastel, d'une facture plus libre et toute de premier jet, montre un profil de jeune fille, nimbé d'une fine branche de mimosa en fleur, et captivant de grâce et de poésie : c'est le meilleur envoi de l'artiste. Pour M. Émile Lévy c'est un titre inoubliable d'avoir été, en quelque sorte, le restaurateur du pastel, alors que l'heureuse vogue de ces dernières années ne l'avait pas encore remis en faveur ; M. Lévy, par ses portraits, y était et y est demeuré maître, sa *Dame bavaroise* est parfaitement traitée, mais le fond de paysage qui l'entoure cherche en vain à faire illusion : on sent trop que l'éclairage de la figure est dans le jour de l'atelier. Dans le *Champ de bataille*, M. John Lewis Brown atteint à une puissance d'impression singulière ; là il n'est plus, comme dans ses deux autres tableaux, le peintre brillant des élégants et corrects gentlemen. Le soir qui descend a mis fin au combat ; au bord d'un ruisseau, un groupe de chevaux abandonnés, dont le vent secoue les crins, se profile sur un vaste horizon aux lignes inégales ; ils paissent les touffes

d'une herbe rare, qui a dû être foulée tout le jour et arrosée du sang des hommes et des chevaux, dont les cadavres gisent çà et là ; un affût de canon renversé, un vol de corbeaux qui tournoie sur ce carnage, complètent cette composition tenue, contrairement à la manière habituelle de l'auteur, dans une coloration très sobre, et qui est d'un grand effet, d'une émotion intense.

M. J. E. Blanche se retrouve ici avec une série de portraits féminins, exécutés avec l'aristocratique et exquise distinction qui lui est souverainement personnelle et par laquelle il s'impose de plus en plus comme l'un des portraitistes les plus appréciés ; dans son talent, nulle recherche de l'effet, nul effort vers l'éclat des tonalités vives ; tout y est sobre et sincère, harmonieux et discret : le *Portrait de Mlle O. C.* en robe rose pâle, les cheveux flottants aux fauves reflets, coiffée d'un léger chapeau de tulle blanc, est d'une infinie délicatesse dans la gamme atténuée et douce, chère à l'artiste ; et pourtant la fleur de jeunesse s'épanouit délicieusement et avec une pleine intensité de vie dans ce portrait de jeune fille. S'il y a moins de séduction dans la tonalité générale, on rencontre, dans le *Portrait de Mme G. J.*, une science, ou pour mieux dire, une maîtrise de dessin admirable ; c'est un morceau qui a dû ravir les gens du métier. L'envoi de Mme Cazin, *Jeunes enfants*, est rendu avec un joli sentiment. On pourrait croire que le robuste talent de M. Léon Lhermitte ne serait pas à l'aise avec un outil aussi délicat que le pastel ; à l'exemple de son immortel devancier, Millet, le grand rustique, il en tire de puissants effets : la *Baignade* avec l'éclat de son atmosphère transparente, les *Dentellières de Vittel* surtout avec la magistrale étude de clair-obscur et l'impression recueillie de cet intérieur, sont des œuvres de grand mérite. M. Dubufe fils a habilement crayonné une figure de femme dont le torse nu émerge d'un flot de satins et de velours aux nuances les plus tendres et les plus chatoyantes du monde ; c'est, comme à l'ordinaire, d'un art un peu anémique et trop maniéré : on se prend à regretter qu'il manque là un accent vigoureux, une touche ferme et vibrante pour raviver la fadeur d'exécution de ce morceau. Ce ne sera vraisemblablement pas M. Montenard qui se mettra jamais dans le cas de justifier pareille critique. Il faut qu'il ait saisi avec une singulière justesse le jeu des lumières et des ombres dans les paysages ensoleillés de Provence, pour réussir ainsi qu'il le fait dans la pé-

rilleuse entreprise de les traduire avec toute la plénitude de leur éclat et de leur violence; l'outremer des ciels et des eaux, le feuillage pâle des oliviers, l'aveuglante blancheur des grèves, tout cela qui semblerait bien fait pour déconcerter le coloriste le plus convaincu, est rendu par lui avec un accord prodigieux ; la vue des *Iles du Frioul*, dont la vague et lointaine silhouette estompe de reflets violets le clair horizon, est fort réussie.

M. Puvis de Chavannes a envoyé à cette exposition une étude au pastel, de grandeur naturelle, pour la figure de la *Botanique* qui fait partie de l'ensemble décoratif qu'il prépare pour l'hémicycle de la nouvelle Sorbonne. Vue de dos, assise sur un tertre au milieu d'un de ces paysages calmes et pleins de poésie, qu'aime le grand artiste, la blonde allégorie rappelle le style des idéales figures de Muses qui rêvaient dans le *Bois sacré;* l'exécution de cette étude est magnifique de puissance, le modelé large et souple, et l'ensemble d'une harmonie délicieuse. Les *Petits maraudeurs* de M. Adrien Moreau ont été prétexte à nous montrer un joli paysage qui se déploie dans la perspective, fort bien étudiée, d'un bord de rivière. Dans les portraits et les têtes d'étude de M. Thévenot, on trouve une recherche très curieuse dans le rendu des reflets et des effets de lumière; en ce genre, la fillette qui lit et le chantre à son lutrin sont des morceaux d'une admirable exécution, qui révèlent un tempérament supérieur de coloriste et une puissante originalité de facture; en cela, aucun morceau ne leur est comparable dans cette exposition. Les fleurs de M. Duez sont toujours d'une belle venue; ses marines interprètent, dans une note pittoresque et parfois grandiose, certains effets curieux de la mer, tels que le *Coucher de soleil de pluie* et le *Soleil couchant sur la mer*. Mme Madeleine Lemaire a dénommé : *Étude dans un jardin* un portrait de femme, intéressant mais qui n'a pas le brio d'exécution qu'on apprécie dans ses tableaux de fleurs. De M. Dagnan-Bouveret notons un portrait de veuve, très expressif et d'un beau sentiment, ainsi qu'un profil de jeune fille se modelant délicatement dans la demi-teinte sur un fond de campagne. Les paysages exposés par M. Edmond Yon sont vraiment d'admirables choses : le *Printemps* a une fraîcheur d'impression toute séduisante; *Dans la dune* et les *Roseaux* accusent un art bien personnel et une facture habile à faire valoir toutes les ressources du pastel.

On sait de quels étranges et complexes artifices de lumière M. Besnard excelle à illuminer ses portraits et ses études de femmes; un charme indéfinissable et troublant enveloppe ces figures d'un accent de vague et mystérieuse poésie, qu'aucun artiste, semble-t-il, n'a jamais, avant lui, interprété au même degré. Ne dirait-on pas, devant les pastels exposés ici (*Sous les arbres* et *Étude de femme*), que la prestigieuse ingéniosité de ses crayons a donné un corps et, mieux encore, une âme à de vaines fictions à peine entrevues jusqu'alors dans l'imagination des rêveurs ? Quel magicien n'est-il pas celui dont le talent est expert à ces évocations et sait en les réalisant leur garder toute la séduction de l'irréel ! Nul ne saurait nier que M. Besnard n'ait réussi à cela dans celui de ses tableaux où apparaît, comme auréolé du disque lunaire, un visage de femme dont l'hiératique expression vous poursuit à l'égal d'une vision. M. Nozal clôt, par ses paysages et ses marines, la remarquable série des pastellistes; paysages du Berri égayés du soleil d'été et de l'or des moissons mûres, paysages de la Creuse hérissés de rocs et de ruines féodales, sites d'Etretat où la vague donne l'assaut aux falaises abruptes, tout cela est sujet, pour lui, à de pittoresques études et à d'excellents morceaux d'un beau caractère. En résumé, de toutes les expositions que la saison a vu éclore, il serait malaisé d'en citer une qui ait égalé celle-ci en œuvres excellentes et qui ait été à la fois plus exempte de médiocrités; la tenue générale en est des plus brillantes, encore que plusieurs des exposants habituels parmi les plus réputés dans la Société des pastellistes français, se soient abstenu d'y prendre part.

JEAN ALBOIZE.





POÉSIES

LES VIEUX

Après le rude hiver, froid, sombre et pluvieux,
Quand un clair soleil d'or, qui flambe aux Tuileries,
Réjouit les enfants et les roses fleuries,
Il aime à réchauffer de pauvres petits vieux ;

Les pauvres petits vieux que la saison ramène,
Essayant de revivre aux tiédeurs du printemps,
Vénérables débris, frileux et grelottants,
Spécimens délabrés de notre race humaine.

Remontés à tâtons d'un sous-sol ténébreux,
Que jamais un rayon de soleil ne regarde,
Ou tombés clopinant d'une haute mansarde,
Aux clartés du matin ils surgissent nombreux.

Si différents d'aspect, d'allure et d'origine,
D'où viennent-ils ? — Souvent des plus lointains quartiers.
Les gens de bourse plate et les minces rentiers
Aux caresses d'avril y traînent leur ruine.

Très humble, le dos rond, le profil effacé,
L'honnête serviteur de quelque ministère
En retraite, l'habit soigneusement brossé,
Trottine à pied menu, quasi réglementaire.

Triomphateurs déchus, cruellement ridés,
Un roi de tragédie, un bouffon de théâtre,
Rasés comme autrefois, et le menton bleuâtre,
Clignotent sous l'air vif à petits yeux bridés;

Tandis qu'un vrai soldat, un sergent de zouaves,
Portant le ruban rouge à la couleur du sang,
Roule encor dans l'orbite un œil incandescent,
Et marche droit et fier, ainsi que les vieux braves.

Il croise un matelot, qui salue en passant,
Gabier de l'Astrolabe *et de* la Belle-Poule,
Un loup de mer qui garde un bercement de houle,
A l'image du flot qui monte et qui descend.

A la guerre civile, à la guerre étrangère,
Aux fièvres, aux typhus, par miracle échappés,
Ce sont les plus vaillants qui sont le moins frappés.
De leur sang généreux la Mort est ménagère.

Tranquille désormais chez son vieil amiral,
Ce gabier d'artimon, venant aux Tuileries,
Aime à voir les enfants et les roses fleuries
Après les ouragans de l'hémisphère austral.

S'il n'a plus, s'effarant autour de son navire,
Goélands à voix rauque, albatros et damiers,
Près de lui sans frayeur tout un vol de ramiers,
Pour manger son biscuit, s'abat, trébuche et vire.

Et près du grand bassin, grave comme à son bord,
Oubliant le cap Horn et la mer des Antilles,
L'amiral suit des yeux les petites flottilles
Qui, dans un souffle d'air, ont penché sur tribord.

Respect au vieux civil, salut au militaire;
Si vieux, qu'ils ont perdu tous ceux qu'ils ont aimés,
Trésors de souvenirs dans le cœur enfermés,
Dont pas un œil humain n'a sondé le mystère.

Après le rude hiver, froid, sombre et pluvieux,
Quand un clair soleil d'or, qui flambe aux Tuileries,
Réjouit les enfants et les roses fleuries,
Il fait épanouir son printemps pour les vieux.

Et les petits blondins riant à voix sonores,
Leurs francs regards naïfs, si purs, si lumineux,
Réveillent un écho qui chante encore en eux,
Pauvres soleils couchants éblouis des aurores.

ANDRÉ LEMOYNE.

LES PERLES

Les belles perles chatoyantes
Qui, pour l'ivresse de nos yeux,
Ornent de leurs grâces fuyantes
Les seins pâmés, les cous soyeux ;

Les belles perles précieuses
Faites pour sourire aux miroirs,
S'alanguissent, tout anxieuses,
Dans les écrins et les tiroirs.

Loin des bals aux vives lumières
Elles vont perdant, tous les jours,
Un peu de leurs flammes premières
Dans la tiède horreur du velours ;

Jusqu'à l'heure où, décolorées,
Frêles âmes mortes d'ennui,
Elles s'éteignent, ignorées,
Dans le silence et dans la nuit.....

Telles aussi, perles vivantes,
Ces jeunes femmes aux doux yeux
Qu'en de molles paix décevantes
Emprisonne un sort ennuyeux.

Perles d'amour, âmes limpides,
Elles souffrent, comme leurs sœurs,
Dans les chauds loisirs insipides,
Dans l'écrin des mièvres douceurs ;

Jusqu'au jour où, sans bruit ni larmes,
Clairs foyers éteints sans retour,
Elles y perdent tous leurs charmes,
Faute de lumière et d'amour !

VICTOR PITTIÉ.





CHRONIQUE



Si l'opérette ne mène pas encore tout droit à l'Académie, au moins est-il dûment acquis maintenant que l'opérette n'empêche pas d'y entrer. Après M. Ludovic Halévy, il fallait bien que M. Henri Meilhac eût son tour : c'était dans l'ordre. Quelle collaboration, en effet, fut jamais plus heureuse et plus féconde que celle des deux charmants auteurs ? Qui plus qu'eux a excellé à amuser ses contemporains ? Dans le répertoire théâtral de notre époque il n'y a guère que Labiche qui ait eu, au même degré, le rare privilège de la gaîté et de l'esprit, du bon sens et de la bonne humeur, de la puissance comique et de la fine observation. Pour occuper à l'Académie la place devenue vacante par la mort de Labiche, nul écrivain n'était mieux fait que celui des deux collaborateurs qui n'en était pas encore. L'Académie — c'est chose convenue — est en voie de se libéraliser, ou de se moderniser, comme on voudra ; il ferait beau voir, d'ailleurs, qu'ayant, sans plus de façons, accueilli son collaborateur, elle eût fait la prude avec M. Meilhac ; sous le pavillon de M. Halévy n'avait-elle pas déjà laissé passer le bagage commun, dans lequel certaines opérettes étaient pourtant quelque peu compromettantes pour la dignité traditionnelle de l'Illustre Compagnie.

En répondant au récipiendaire, ces jours passés, M. Jules Simon, dans son discours, n'a pu se défendre, surtout au sujet de la *Belle Hélène*, d'une nette protestation : « Je le dis avec le respect dû aux 504 représentations qu'elle a eues au théâtre des Variétés; elle est bien amusante, mais avouez qu'elle n'est qu'amusante. C'est beaucoup : elle n'est que cela. Je ne lui reproche pas seulement, à celle-là, d'être une opérette; je lui reproche de manquer de respect à une belle chose. Je ne ris pas toujours à mon aise en l'entendant, parce que je me demande si, au sortir de là, je retrouverai mes anciennes adorations. Vous me trouvez bien ridicule ? Je le suis, je veux l'être. Je sais bien qu'il y a Aristophane ; mais il y a le *Virgile travesti* et la *Pucelle*. Vous allez vous récrier ? Je me récrie aussi, et même je me rétracte. Je ne parle plus de la *Pucelle*, qui est un crime. Je me borne à dire d'une façon générale que je n'aime pas les parodies. Pardonnez-le-moi ! Il est si bon d'admirer ! Après le bonheur de croire, le bonheur d'admirer est le plus grand. Vous voyez mes hésitations sur la *Belle Helène :* non pas sur la pièce, qui est faite à miracle, mais sur le genre. »

Manquer de respect à une belle chose, tel est le reproche qu'a hautement exprimé M. Jules Simon. Chez lui — il nous plaît de le constater — c'est moins le moraliste que l'esthéticien qui s'est élevé contre cette parodie des anciens Dieux. « Vous croyez peut-être que je vais vous demander, a ajouté le philosophe, de faire des leçons de morale ? Je ne suis pas si exigeant. Je crois à la puissance moralisatrice du beau, et il me suffit que vous fassiez des chefs-d'œuvre. »

En dépit du grand succès qu'eut la *Belle Hélène* lors de son apparition, il se rencontra quelques fervents admirateurs de l'antiquité grecque qui se récrièrent contre la pièce de MM. Meilhac et Halévy. Nous retrouvons un écho de leur indignation dans une poésie de l'époque, dont l'auteur nous est inconnu, et qui est, du reste, demeurée inédite (1) :

LES DIEUX PERDUS

A THÉODORE DE BANVILLE

O Banville, défends nos Dieux

On me dit qu'ils sont morts, tous les Dieux de la Grèce,
Jupiter et Junon, Apollon et Vénus.
Voilà ce qu'en a fait la drolatique ivresse
De deux auteurs par trop connus :

(1) Le hasard mit entre nos mains, il y a une vingtaine d'années environ, le manuscrit de ces vers que nous avons tout lieu de croire inédits. M. de Banville à qui ils sont dédiés et à qui nous les avons communiqués, nous a déclaré ne pouvoir nous donner aucun renseignement à ce sujet et n'avoir aucun souvenir de les avoir lus auparavant. Si l'auteur se fait connaître, nous ne manquerons pas, bien entendu, de lui en restituer la paternité.

Jupiter, le très haut qui, d'un signe de tête,
Ébranlait autrefois cet Olympe menteur,
Aujourd'hui vieux, cassé, cherche une place honnête,
On va le nommer sénateur;

Sur la stérilité Lucine tient boutique,
(Elle est de trois à cinq visible tous les jours);
Cérès est pâtissière et fournit la pratique
De liqueurs et de petits fours;

L'Amour est devenu moitié d'agent de change,
Il parle argot, il dit reports, primes, déports;
Hier, Vénus à Vulcain s'est vendue en échange
D'un hôtel et d'un huit-ressorts;

Pour trente sous on peut voir le terrible Athlète
Tomber les fils d'Alcmène et les fils de Léda;
Minerve est aujourd'hui marchande à la toilette
Dans un coin du quartier Bréda;

Apollon, au quinze août, sur un rythme facile
Entonne un dithyrambe en l'honneur de César,
Il donne avec Thalie un acte au Vaudeville
Et des couplets à l'Alcazar;

Neptune, épouvanté, sur les plaines liquides
Voit l'électricité rire du : *Quos ego...*,
Et Mars en ce moment admire aux Invalides
Les merveilles du chassepot.

. . . .
Mais nous qui les aimions, ces Dieux qu'à son aurore
Notre monde rêvait triomphants, radieux,
Nous qui les regrettons, nous répétons encore :
O Banville, défends nos Dieux !

Ce crime de lèse-divinité, contre lequel on s'est élevé parmi les artistes, les poètes et à l'Académie, il serait souverainement injuste d'en restreindre la responsabilité aux auteurs de la *Belle Hélène;* MM. Meilhac et Halévy n'ont pas été les premiers ni les seuls à le commettre. Sans remonter jusqu'à Scarron, on se rappelle que Daumier, dans une série de ses caricatures, avait traité de façon fort irrévérencieuse et ridiculisé à outrance la Grèce des temps héroïques; depuis, un autre caricaturiste, Albert Coinchon, nous a fait rire avec ses amusantes espiègleries sur les Dieux d'Homère. Et M. Meilhac lui-même, avant d'être l'un des auteurs dramatiques les plus applaudis de son temps, n'a-t-il pas été un caricaturiste très fin, à la manière de Gavarni, avec lequel il a une ressemblance bien caractérisée pour le dessin et pour le tour des légendes, s'abstenant, d'ailleurs, aussi bien que Gavarni, de la charge proprement dite et de la parodie grossière ?

L'Artiste a le droit de se souvenir des spirituels dessins dont *Talin* l'illustrait, vers 1856, et que ce pseudonyme cachait un artiste élégant et habile à manier le crayon lithographique. Cet artiste n'était autre que l'académicien d'hier. En devenant auteur comique, M. Meilhac n'a donc nullement changé de manière; la plume a remplacé le crayon dans sa main, mais il est resté le peintre de mœurs ou, ce qui doit bien être un peu la même chose, le caricaturiste d'antan.

Ces jours derniers, Mlle Louise Abbema invitait la critique, comme elle l'avait fait l'an dernier à pareille époque, à visiter, dans les galeries particulières de M. Georges Petit, rue Godot-de-Mauroi, son exposition de tableaux, portraits et études. Parmi la trentaine d'ouvrages qui composaient cette exposition, un certain nombre de portraits au pastel offraient un attrait tout particulier par la fraîcheur du coloris et par le caractère bien vivant des physionomies ; de ce nombre : trois portraits d'enfants traités avec une réelle crânerie, et un joli portrait de femme que déparait quelque peu un malencontreux paysage insignifiant et faux, qui lui servait de fond. En général, la peinture à l'huile sert moins heureusement que le pastel, la manière brillante de Mlle Abbema ; son succès a été complet cependant dans la *Dame au voile*, peinture élégante et ferme, la meilleure des toiles exposées, et dont le fond, laissé volontairement indécis, faisait valoir au lieu d'encombrer le sujet. Un autre portrait d'homme présentait une tête bien construite et solidement dessinée, mais peinte non sans quelque sécheresse. L'étude de jeune femme intitulée *Coquelicot,* en raison des tons éclatants de pourpre de la coiffure, et le *Banc* où une gracieuse mondaine est assise au coin d'un bois, montrent de quelle dextérité l'artiste est capable pour rendre le teint crémé et le flou du visage de cet être, tout artificiel et séduisant, qu'est la Parisienne.

Le paysage ne semble guère, en revanche, être le fait de Mlle Abbema ; nous voulons parler du paysage tel que le pratiquent les artistes qui s'appliquent à une étude obstinée de la nature, à la savante et difficile recherche des jeux de lumière, à l'exacte position des divers plans, à un dessin fermement établi. Dans ce genre, il n'y a guère à apprécier parmi ses paysages à l'huile. Mais, par contre, lorsqu'il ne s'agit que de donner avec le pastel une impression sommaire, un effet d'ensemble, elle a des trouvailles charmantes, d'un sentiment poétique et d'un rendu plein de brio, comme dans le *Lever de lune*, les *Bruyères*, le *Coin de parc* et le *Coucher de Soleil.*

Quatre médaillons en plâtre sont là pour nous fournir une nouvelle preuve de la dextérité, de la variété et de l'imprévu qu'il y a dans le talent de Mlle Abbema, mais rien de plus; peut-être l'élégante artiste veut-elle

nous prévenir qu'à sa prochaine exposition elle médite de nous révéler le sculpteur qui est en elle ; le public ne lui demande pas tant, il lui suffit qu'elle reste la gracieuse et brillante pastelliste que cette petite exposition nous a fait apprécier.

M. Delaunay, membre de l'Institut, est nommé professeur chef d'atelier de peinture à l'école des Beaux-Arts, en remplacement de M. Cabanel, décédé.

L'administration des Beaux-Arts vient de faire retirer de sa succursale du palais de Fontainebleau dix-neuf tableaux qui vont prendre place au musée du Louvre. Ce sont : de Boucher, *Vénus et Vulcain;* de Vanloo, *Diane et Endymion;* d'Hubert Robert, quatre toiles, l'*Arc de Triomphe d'Orange*, la *Maison carrée à Nîmes*, *Intérieur de la Maison carrée*, *Vue du pont du Gard;* de Jean Restout, *Herminie chez le berger;* de Mme Vallager-Coster, les *Attributs de la Musique ;* de J.-B. Hilaire, la *Lecture ;* de Fassolo, la *Vierge et l'Enfant Jésus;* de Lemoyne, *Junon, Iris et Flore ;* de Hallé, *Dispute de Minerve et de Neptune ;* de Doyen, *Triomphe d'Amphitrite ;* de l'école du Primatice, deux toiles, *Diane de Poitiers* et *Continence de Scipion;* de Sébastien Bourdon, *Sacrifice de Noé;* de Coypel, *Athalie chassée du Temple ;* enfin, de Lancret, deux toiles, la *Leçon de musique* et *l'Innocence*.

Quatre autres toiles, destinées à figurer au Champ-de-Mars, dans la section des Beaux-Arts, pour l'exposition rétrospective, ont été retirées en même temps du palais de Fontainebleau, ce sont : un *Paysage*, d'Aligny ; la *Gorge au loup*, de Cabat ; un *Paysage*, de Corot, et *Attributs de chasse*, de Carle Vernet.

Nous avons publié le résultat du vote dans l'élection du jury de la section de peinture pour le Salon de 1889. Voici les résultats du scrutin dans les autres sections :

Section d'architecture. — Nombre des votants : 118. Sont élus : MM. Bailly, 105 ; Coquart, 98 ; Daumet, 97 ; Pascal, 97 ; Mayeux, 95 ; Vaudremer, 94 ; Moyaux, 94 ; Guiain, 87 ; Garnier, 79 ; Leclerc, 78 ; Loviot, 77 ; André, 71. Jurés supplémentaires : MM. Raulin, 49 ; Corroyer.

Section de sculpture. — Votants : 456. *Statuaire :* Mathurin Moreau, 377 voix ; Étienne Leroux, 345 ; Doublemard, 323 ; Gautherin, 299 ; Paul Dubois, 292 ; Bartholdi, 291 ; Chapu, 286 ; Mercié, 284; Saint-Marceaux, 274 ; Barrias, 272 ; Falguière, 270 ; Albert Lefeuvre, 268 ; Guillaume, 266 ;

Boisseau, 253 ; Guilbert, 251 ; Rodin, 241 ; Thomas, 240 ; Cambos, 232 ; Cavelier, 215 ; Paris, 211 ; Turcan, 210 ; Delaplanche, 206 ; Morice, 205 ; Aimé Millet, 202. *Sculpteurs animaliers :* Frémiet, 295 ; Cain, 290. *Graveurs en médailles :* Alphée Dubois, 329 voix ; Levillain, 291 ; Chaplain, 188 ; *Graveurs en pierres fines :* Vaudet, 262 voix. Jurés supplémentaires : Croisy, 181 voix ; Boucher, 184 ; Blanchard, 176 ; Oliva, 174.

Gravure et lithographie, burin. — Votants : 25.

Sont élus : MM. Didier, 22 ; Waltner, 21 ; Alph. Lamotte, 17 ; Achille Jacquet, 19.

Lithographie. — Votants : 45.

Sont élus : MM. Gilbert, 40 ; F. David, 36 ; Mauro, 33 ; Sirouy, 30.

Eau-forte. — Votants : 129.

Sont élus : MM. Chauvel, 100 ; Lecouteux, 80 ; Émile Boilvin, 70 ; Courtry, 69.

Bois. — Votants : 119.

Sont élus : MM. Robert, 87 voix ; Baude, 74 ; Barbaut, 73 ; Huyot, 71.

Le concours pour le monument qui sera érigé à Nancy à la mémoire de Claude Lorrain a été jugé. C'est le projet de M. Rodin qui a été choisi. Le jury était composé de MM. Français, Paul Dubois, Chapu, Rapin, Busson, Burty, Roger Marx, Cesbron, Marquiset, du maire de la ville de Nancy, de M. Monginot, président du comité nancéen et de plusieurs membres de ce comité. Une prime de 1,500 francs a été attribuée à M. Falguière ; d'autres primes, l'une de 1,000 francs a été accordée à M. Gautherin ; les autres, de 500 francs, à MM. Delaplanche, Marqueste, Peynot.

On sait que, pour donner satisfaction aux tendances du Conseil municipal de Paris, le comité chargé de préparer la décoration picturale de l'Hôtel de Ville avait réservé quelques emplacements pour être mis au concours, en dehors de la plus grande partie qui a été attribuée à la commande directe. En conséquence, un concours vient d'être ouvert entre tous les artistes français pour la décoration des emplacements suivants : 1° Parois verticales du salon d'angle de la place de l'Hôtel-de-Ville : prix alloué, 80,000 francs ; les concurrents devront prendre pour sujet le *Siège de Paris*, et ils n'auront pas à traiter l'ensemble de la décoration architecturale ; 2° Galerie Lobau, comprenant quinze travées de voûte et deux berceaux de loggia : prix alloué, 120,000 francs ; la liberté la plus absolue est laissée aux concurrents pour le choix et la composition des sujets et des motifs devant servir à la décoration.

La Société des artistes indépendants nous informe qu'elle fera son exposition annuelle dans le local de la Société d'horticulture, 84, rue de Grenelle-Saint-Germain, du 3 septembre au 4 octobre prochains ; les artistes qui voudraient y prendre part sont priés de s'adresser au trésorier, 56, rue du Rocher. Le règlement prescrit que le nombre total des envois de chaque exposant ne devra pas dépasser dix. On ne saurait être plus libéral et mieux justifier la dénomination adoptée par cette société.

La Société des Amis des Arts de Rouen organise un concours de peinture, dessin et gravure entre les artistes normands, qui sera ouvert à Rouen du 15 octobre au 15 novembre 1889. Pourront prendre part à ce concours tous les artistes *nés ou domiciliés* dans l'un des cinq départements de la Normandie (Seine-Inférieure, Eure, Calvados, Orne et Manche) qui n'auront pas encore reçu de récompenses au Salon de Paris. Les artistes de cette région déjà récompensés à Paris, pourront néanmoins envoyer leurs tableaux qui seront exposés; mais ils ne pourront pas participer au concours : leur œuvres figureront à l'exposition, ainsi que celles que pourraient envoyer les membres du jury des récompenses, avec la mention *hors concours*.

L'exposition aura lieu dans les salles du musée de Rouen; chaque artiste ne pourra présenter que *quatre* œuvres. Tous les tableaux devront être remis ou expédiés *franco* au musée de Rouen (secrétariat de la Société des Amis des Arts), à partir du 1er septembre 1889 jusqu'au 15 dudit mois, dernier délai. Ils seront retournés aux artistes dans le mois qui suivra la clôture de l'exposition, par les soins de la Société, mais aux frais des artistes. La dimension des tableaux est limitée à trois mètres sur tous les sens. Tous les envois ou dépôts de tableaux devront être accompagnés d'une notice indiquant le lieu de naissance de l'artiste, celui de sa résidence habituelle, les noms de ses professeurs, la désignation des récompenses qu'il a déjà obtenues, l'explication du sujet du tableau, et le prix des ouvrages.

Le jury chargé de l'attribution des récompenses prononcera l'admission des ouvrages présentés par les artistes.

Ne pourront être présentés les tableaux ayant déjà figuré aux expositions de Rouen, ni les ouvrages d'un artiste décédé, à moins que le décès n'ait eu lieu dans l'année 1889.

La Société pourra faire quelques acquisitions parmi les tableaux exposés. Sur le prix des tableaux figurant à l'exposition qui pourront être achetés par les amateurs, il sera prélevé un droit de cinq pour cent au profit de la caisse de la Société.

Parmi les récompenses qui pourront être décernées aux œuvres qui en

seront jugées dignes, figurent un objet d'art offert par le président de la République, au nom du gouvernement; une bourse de 500 fr., au nom de la ville de Rouen ; et une médaille d'or offerte par le préfet de la Seine-Inférieure, au nom du département. En outre, la Société décernera des bourses de 500, de 300 et de 200 francs, plusieurs médailles et des mentions honorables. M. Gérôme, de l'Institut, est désigné pour présider le jury des récompenses.

En raison des dispositions à prendre, les artistes sont priés de faire connaître, dans le délai de deux mois, le nombre et les dimensions des œuvres qu'ils se proposent de présenter au concours.

On connaît le tableau de M. Georges Bertrand, intitulé *Patrie*, et qui représente le porte-étendard d'un régiment de cuirassiers, ramené mort sur son cheval, tenant encore dans ses mains raidies le drapeau du régiment. Cette œuvre, exposée au Salon de 1881, y obtint un grand succès. Un éditeur d'estampes acquit de M. Bertrand, quelques jours après l'ouverture du Salon, le droit exclusif de reproduction de son tableau. Plus tard, l'État acheta la toile elle-même sous réserve des droits de l'éditeur. Ce tableau, réexposé au Salon triennal de 1883, fut placé au musée du Luxembourg à la fin de février 1888. Là il fut photographié, et des épreuves furent mises en vente. L'éditeur, ayant eu connaissance de ce dernier fait, qui lui portait préjudice, fit saisir les épreuves et le cliché photographiques, puis poursuivit le photographe et les marchands des épreuves contrefaites devant le tribunal correctionnel.

Les prévenus ont argué de leur bonne foi, prétendant que la présence du tableau dans un musée de l'État avait dû leur faire croire que la reproduction en était licite. L'éditeur a répondu qu'il ne saurait en être ainsi, surtout dans un musée exclusivement consacré aux œuvres des artistes vivants, et alors qu'en vertu d'un usage constant dans le monde des arts, les œuvres d'art ne sont achetées par l'État qu'un certain temps après leur apparition, et après que le droit de reproduction a déjà fait l'objet d'une cession à un éditeur. Au surplus, ajoutait-il, aux termes de la jurisprudence, c'est à celui qui veut reproduire une œuvre à s'assurer auparavant qu'il en a le droit.

Le tribunal, statuant sur la plainte, a condamné les quatre personnes poursuivies à des amendes de 50 et 16 francs, ainsi qu'à 50 francs et 20 francs de dommages-intérêts.

Nous avons raconté, en son temps, le litige survenu entre M. Jan Van Beers, le peintre belge bien connu, et un marchand de tableaux de Bruges,

M. Roland Baudoin. On se rappelle que M. Van Beers accusait le marchand d'avoir mis en vente des toiles revêtues frauduleusement de sa signature et que pour ce fait, il lui intenta un procès pour contrefaçon, devant le tribunal de Bruges. Là, M. Baudoin, à l'aide du témoignage de divers élèves de M. Van Beers, actuellement brouillés avec leur ancien maître, parvint à accréditer cette légende que le peintre avait l'habitude d'apposer sa signature sur des toiles dont il n'était pas l'auteur, mais qui avaient été peintes simplement sous ses yeux, dans son atelier. Le jugement du tribunal de Bruges acquitta le marchand de tableaux et il en résulta, dans le monde des arts, un courant d'opinion peu sympathique à M. Van Beers; si bien que celui-ci, qui préparait une exposition de ses œuvres à Paris, se vit, à la suite de cette aventure, refuser au dernier moment le local qui lui avait été loué.

Mais M. Roland Baudoin ne s'est pas contenté de cette décision et s'est avisé d'assigner à son tour devant le tribunal d'Anvers, M. Jan Van Beers, en réparation du préjudice que lui avait, disait-il, causé la plainte en contrefaçon.

Le tribunal, résolu à rechercher si, positivement, le peintre apposait sa signature sur des tableaux qui n'étaient pas son œuvre, ordonna, par un premier jugement, l'apport au greffe des toiles litigieuses. M. Baudoin était en même temps mis en demeure de révéler les noms des personnes qui lui avaient remis les toiles. Mais le délai fixé par les juges s'est écoulé sans que le marchand se soit soumis à ces injonctions. Le tribunal alors a statué, et son jugement mérite d'être mentionné, après le bruit fait par celui des juges de Bruges. Il constate que M. Roland Baudoin, « avec une inconcevable légèreté », a lui-même mis des entraves à la manifestation de la vérité. Puis, il continue :

« Attendu qu'il n'est pas méconnu et qu'au surplus il est constant que les seules dépositions ayant quelque portée émanaient, l'une d'une personne convaincue d'avoir vendu comme authentique une œuvre de Van Beers reconnue judiciairement fausse, laquelle œuvre il tenait de Roland Baudoin lui-même ; les deux autres, d'artistes qui, après avoir vécu autrefois dans l'intimité de Jan Van Beers, sont aujourd'hui en désaccord tellement grave que, n'écoutant que leur ressentiment, ils n'ont pas hésité à se dessaisir d'une correspondance absolument intime et que la délicatesse leur faisait un devoir de ne pas livrer à des tiers;

« Que ces derniers, se déclarant les auteurs des tableaux saisis, avaient un intérêt personnel et direct à affirmer que la signature Van Beers avait été apposée par celui-ci, ou de son consentement;

» Attendu que ces considérations ne permettent d'accueillir leur témoignages qu'avec la plus grande circonspection;

« Que, de plus, leurs affirmations se présentent avec un caractère d'exagération manifeste;

« Attendu, en effet, qu'il semble invraisemblable que Van Beers, artiste connu, ait été, comme ils le prétendent, assez peu soucieux de ses intérêts pour consentir bénévolement à revêtir de sa signature ou à laisser signer de son nom des toiles qu'il n'avait ni peintes, ni achevées, ni mêmes retouchées ;

« Qu'ils affirment, il est vrai, que Van Beers laissait signer des tableaux de son nom par des tiers et ce d'une manière continue et systématique, dans le but de pouvoir, le cas échéant, les désavouer plus tard ; mais que des articulations aussi graves ne peuvent être tenues pour vérité sur les seules déclarations de ceux qui, de leur propre aveu, se seraient prêtés, moyennant un salaire, à cette indigne supercherie ;

« Attendu que, fût-il vrai, ainsi qu'il semble reconnu, d'ailleurs, que Van Beers a travaillé jadis avec l'aide de ces collaborateurs, il n'a fait que suivre, à tort ou à raison, l'exemple donné par des peintres anciens et modernes... » Le tribunal rappelle enfin que M. Van Beers a inutilement demandé l'expertise des toiles revêtues de sa signature sans les avoir peintes.

C'est pourquoi il déboute le marchand de tableaux de sa demande en dommages-intérêts et le condamne aux dépens.

On annonce de Vienne la mort du peintre Pettenkofen, professeur à l'Académie de peinture. Il était né en 1821. Il débuta dans la carrière artistique par des dessins représentant tous les types de la Hongrie. Après un séjour de plusieurs années à Paris, il exposa une série de tableaux qui eurent un succès retentissant, entre autres : les *Volontaires hongrois*, des *Chevaux devant une czarda*. L'empereur François-Joseph, qui lui avait acheté beaucoup d'esquisses et d'aquarelles, lui accorda, en 1875, des lettres de noblessse.

Le peintre Jobbé-Duval vient de mourir à Paris, à l'âge de soixante-huit ans. Il s'était fait une sorte de spécialité pour la décoration des édifices publics, églises, théâtres, etc. C'est ainsi qu'il a orné de ses peintures les églises de Saint-Séverin et de la Trinité, à Paris ; la chapelle du monastère de la Visitation, à Troyes ; la grande salle des fêtes de l'Hôtel de Ville, à Lyon ; le tribunal de commerce de la Seine, etc. Il a peint aussi des portraits estimés et quelques tableaux d'histoire. Après avoir administré, en qualité d'adjoint au maire, le quinzième arrondissement, il avait été élu membre du Conseil municipal de Paris, à diverses reprises, dans le quartier Necker. Il était directeur de l'école municipale de dessin du troisième arrondissement.



LES THÉATRES

Comédie-Française : Reprise de *Maître Guérin*, comédie en cinq actes, en prose, de M. Émile Augier.



eux qui se souviennent d'avoir vu représenter à sa première apparition sur la scène des Français, la pièce de M. Émile Augier, il y a un quart de siècle, pourraient nous dire de quels soins fut entourée la création, de quels talents d'interprétation elle fut soutenue. Nous pouvons déclarer très nettement et non sans une vive satisfaction, que la reprise a été en tout excellente et l'interprétation parfaite de tous points. L'auteur a fait quelques retouches et modifié le dénouement; afin de donner à l'ouvrage une allure plus « moderniste », diront sans doute les fervents de la nouvelle école. Nous nous représentons mal, avouons-le, l'auteur de *Maître Guérin* sacrifiant à la doctrine nouvelle et faisant amende honorable au naturalisme. On raconte, en effet, que la nouvelle version du dénouement était celle que M. Augier avait tout d'abord imaginée. Jadis Me Guérin, après que sa femme et son fils avaient déserté la maison en le maudissant, demeurait attablé en tête-à-tête avec son homme de paille ; aujourd'hui apparait la servante Françoise, accorte et rusée paysanne qu'il intronise dans sa maison comme gouvernante, et qui saura bien n'en pas rester là, à en juger par le ton d'autorité qu'elle met à exiger les clés des armoires, que le vieux rapace n'avait jamais voulu laisser à Mme Guérin. La scène nouvelle précise mieux le dénouement et marque plus sûrement quelle existence la madrée paysanne, sûre de son ascendant, prépare au vieux notaire.

M. Got donne à ce dernier une physionomie d'une vérité incomparable; il n'a jamais composé un rôle avec plus de relief et de réalité vivante. L'art avec lequel Mme Granger compose celui de Mme Guérin est si vrai qu'il fait illusion par son naturel incomparable. M. Worms met dans son jeu une belle allure, sa correction et sa distinction habituelles et à la fois des nuances d'émotion d'une extrême délicatesse. Mme Pierson est d'une coquetterie et d'une rouerie bien séduisantes. Mme Baretta, exquise dans le personnage de jeune fille résignée, sait trouver, quand il le faut, des accents de fierté superbes. Le rôle de Desroncerets, qui est le moins caractérisé de l'ouvrage, est traduit avec beaucoup de conviction par M. Laroche. Enfin M. Baillet, en excellent comédien qu'il s'est montré, complète à souhait cet ensemble qu'on ne saurait désirer plus parfait.

Opéra-Italien (Gaité) : *I pescatori di perle*, opéra en trois actes, de MM. Cormon et Carré, traduction italienne de M. Zanardi, musique de Georges Bizet.

Sans M. Sonzogno, le grand éditeur milanais, nous n'aurions probablement pas entendu de sitôt, à Paris, la partition de Georges Bizet, qui vient d'être interprétée en italien au théâtre de la Gaîté.

L'ouvrage fut représenté, pour la première fois, le 29 septembre 1863, au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet; Mlle Léontine de Maësen, une charmante artiste que le mariage devait ravir au théâtre quelques années après, le ténor Morini, Ismaël en plein talent, et la basse Guyot interprétaient l'œuvre première du jeune musicien français. J'ai dit ailleurs (1) l'histoire de cette partition, acclamée le soir de la première, puis étrangement méconnue et sottement critiquée, tombée enfin à la dix-huitième représentation sous l'indifférence du public. Vingt-trois ans d'éclipse complète suivent ces dix-huit représentations; puis, tout à coup, après l'enthousiasme universel suscité par les reprises de *Carmen*, les *Pêcheurs de perles* sont annoncés pour la saison du carnaval de 1886, au théâtre de la Scala de Milan, et le 19 mars, représentés avec un éclatant succès. Le mouvement était donné; l'Italie entière, d'abord, l'Allemagne ensuite suivirent l'impulsion; toutes les grandes villes montèrent les *Pêcheurs de perles* partout avec le même succès.

Chez nous, les choses allèrent moins rapidement. Ce ne fut que le 7 août 1886 que les *Pêcheurs de perles* furent repris pour la première fois au théâtre d'Aix-les-Bains, sous la direction de M. Albert Carré, co-directeur du Vaudeville. Le succès fut grand; il faut dire que la direction

(1) *Georges Bizet et son œuvre*, 1 vol. Paris, Dentu.

était admirablement secondée par les artistes, MM. Engel et Morlet, Mlle Félicie Arnaud, et par le chef d'orchestre, M. Barwolf. Depuis lors, les *Pêcheurs de perles* n'ont, je crois bien, été représentés qu'à Angers, et tout récemment au théâtre de Monte-Carlo. L'attrait spécial de cette dernière reprise était dû à l'interprétation du rôle de Leïla par Madame Fidès Devriès; la charmante cantatrice a, comme à son ordinaire, obtenu un très grand succès; à ses côtés, MM. Dupuy, Soulacroix et Degrave ont été fort applaudis. A cette occasion, le correspondant de *L'Artiste* exprimait à tort le regret qu'un directeur ne se fût pas rencontré en France pour donner une reprise de l'ouvrage : la louable initiative prise par le théâtre d'Aix-les-Bains, que je viens de mentionner, était ignorée de mon collaborateur. L'erreur est, certes, bien excusable; mais il importait de la rectifier pour l'histoire future de l'art musical, où les œuvres de Bizet tiendront une large place.

A la Gaîté, les rôles des *Pêcheurs de perles* sont chantés par trois artistes français : Mlle Emma Calvé, MM. Talazac et Lhérie, et par un artiste italien, la basse Navarri dans le rôle secondaire de Nourabad. Tout le monde se souvient de Mlle Calvé dans le *Chevalier Jean* de M. Joncières, où elle était vraiment remarquable; ses progrès depuis cette époque sont considérables; Mlle Calvé est aujourd'hui une cantatrice de premier ordre, elle a chanté le beau rôle de Leïla dans un sentiment dramatique des plus intenses, avec une souplesse de voix et une virtuosité bien rares. M. Talazac est en baisse, ce n'est plus le Talazac des beaux jours, à la voix vibrante; et comme il est toujours aussi gauche, aussi disgracieux en scène, vous voyez ce qui peut lui rester. C'est dommage, car c'était une voix, une vraie voix de ténor de demi-caractère. M. Lhérie, le créateur du Don José de *Carmen*, est aujourd'hui un excellent baryton, artiste adroit, bon chanteur, excellent de tous points dans le rôle de Nadir. Quant au signor Navarri, son rôle est moindre, mais n'en est pas pour cela plus mal tenu. L'orchestre et les chœurs marchent avec ensemble sous la conduite du maëstro Léopold Mugnone. Le nombre des représentations des *Pêcheurs de perles* est limité à cinq; *i Puritani* devant y succéder sur l'affiche italienne de la Gaîté; mais cette courte campagne sera, nous l'espérons bien, l'initiatrice d'autres entreprises pour faire connaître à Paris les œuvres de Bizet.

Nous savons gré à M. Sonzogno d'avoir inauguré la saison italienne, organisée à la Gaîté à l'occasion de l'Exposition universelle, par la représentation d'une partition française, et nous souhaitons pour cette tentative les résultats prospères que méritent l'initiative et l'idée généreuse qui ont guidé son auteur. — Charles Pigot.





LES LIVRES

Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture, rédigé par Georges Lafenestre et orné de quatorze planches à l'eau-forte; Paris, librairie des Bibliophiles.



Depuis dix ans cette publication se poursuit sans se départir de sa belle tenue ni démentir les promesses de ses débuts. Si elle n'était qu'un recueil annuel où seraient cataloguées les récompenses officielles que décerne la Société des artistes français, elle ne présenterait qu'un intérêt documentaire, d'ailleurs utile pour l'histoire contemporain. Mais elle est plus et mieux que cela, grâce à la préface de M. Lafenestre et à la reproduction par l'eau-forte des œuvres de peinture et de sculpture qui ont été le plus remarquées au Salon dernier.

Ces planches sont exécutées par autant de graveurs, sous la direction du regretté Edmond Hédouin dont l'autorité en cette matière savait à merveille adapter au tempérament de chaque graveur le genre de l'œuvre originale qu'il le chargeait d'interpréter. Pour le Salon de 1888, le judicieux discernement de son choix est particulièrement appréciable pour la toile de M. Cazin, reproduite par M. Jeannin dans un sentiment assez conforme avec l'œuvre du peintre; pour la *Consultation*, de M. Ed. Dantan, bien rendue par M. Manesse, quoique avec une facture trop sèche dans la figure principale; pour *Une maîtrise d'enfants*, par M. Dawant, dont M. Louis Muller a parfaitement réussi à donner le curieux effet d'éclairage sans tomber dans la minutie du détail; Mlle Larivière a mis autour du *Saint*

Sébastien de M. Henner l'enveloppe savoureuse qui fait la séduction des morceaux de ce maître, dont les procédés de l'eau-forte sont susceptibles de tirer un heureux parti. Tout au contraire, traduire *le Rêve* de M. Detaille, qui visait à l'épopée et qui a échoué dans la vignette, constituait une tentative ardue et dans laquelle il n'y a pas lieu d'être surpris que l'habileté de M. Massard n'ait pas triomphé. Citons enfin, de M. de Los Rios, la reproduction du tableau de M. Roll.

La préface du *Livre d'or du Salon* a été pour M. Lafenestre l'occasion de constater, chez les jeunes artistes, l'ardente conviction qui les pousse, en grand nombre, à l'étude passionnée des phénomènes lumineux et à la recherche sincère des effets qu'ils observent dans la nature, en suivant leur tempérament personnel plutôt qu'en s'astreignant aux traditions d'école. Il estime toutefois que la nécessité de ces dernières s'impose à l'encontre de certaines tendances trop exclusives. « Même dans les sujets modernes, c'est toujours l'imagination, ajoute-t-il, c'est-à-dire la force personnelle d'interprétation et de transformation, qui marque le rang de l'artiste. » Voilà, entre toutes, la formule dont l'art contemporain doit s'inspirer.

Ce volume renferme la table décennale, par noms d'artistes, des œuvres décrites dans l'ouvrage depuis l'origine.

En famille, poésies par Achille Paysant; Paris, Lemerre.

Si dans un recueil de vers, vous ne cherchez que le vers bien fait ou la difficulté vaincue, vous n'aurez aucune raison de préférer le récent volume de M. Achille Paysant aux nombreux recueils édités par la librairie Lemerre. Peut-être même, sous ce rapport, *En famille* est-il inférieur à des publications analogues, car on y rencontre parfois des assonances qui surprendraient un pontife de la rime riche. Si, par contre, l'homme vous intéresse plus que l'ouvrier, la pensée et le sentiment plus que la forme, *En famille*, sans contredit, vous semblera comme à nous, une charmante et très bonne œuvre. C'est, en effet, toute la vie et tout le portrait d'un honnête homme. Il n'est pas besoin de connaître l'auteur, de savoir qu'il occupe une chaire dans un lycée parisien, pour deviner en lui un esprit nourri de l'éducation universitaire et un admirateur convaincu des poésies antiques. Cinq ou six petits poèmes placés par lui en tête de son volume, disent assez ses préférences par leur inspiration très pure, leur facture élégante et sobre dans la manière de Chénier. De même, sans avoir jamais rencontré M. Paysant dans les belles allées du Luxembourg où il converse avec les arbres, les oiseaux et les statues, où, sans en avoir l'air, il s'occupe aussi des passants, on peut le juger encore comme un rêveur et un obser-

vateur parisien. Qu'est-ce, sinon du rêve et de la fantaisie, que cette *Première représentation* dont le printemps fait tous les frais? Que sont-ce, sinon des paysages parisiens, que les sonnets des *Mois* et toute la partie intitulée *le Printemps et l'Automne ?* Ces descriptions de nature ont beau être datées de Touraine ou d'Anjou, on n'y sent point le plein air et les bonds libres du vent campagnard, mais la brise tiède et discrète qui ne souffle que dans nos jardins publics. Savez-vous que c'est, pour un poète contemporain, une originalité méritoire que de ne renier ni ses débuts ni ses amours, et de peindre simplement les choses qu'il a sous les yeux! Enfin et surtout, ce qui me plaît en ce livre, c'est son titre et les pièces qui l'ont déterminé. Vivre « en famille », quand beaucoup vivent ailleurs, chanter sa femme et ses enfants, quand presque tous chantent leur maîtresse, s'ils en ont une, ou celle du voisin dans le cas contraire, cela me paraît un vrai courage; car c'est affronter le ridicule, arme meurtrière, et s'exposer à être confondu avec les tabellions qui taquinent la muse entre deux contrats et font les vers pour repas de noces. Mais c'est aussi donner à la poésie « familiale » un rang qu'elle mérite depuis longtemps dans une société si fidèle, quoiqu'on en dise, à la religion domestique. Son courage a heureusement servi M. Paysant. Il lui a inspiré ses plus jolis vers et ses accents les plus forts. Avec une émotion toujours plus pénétrante, M. Paysant a su nous conter la vie, les joies, les tristesses, les espoirs de deux êtres unis dans la communion des mêmes luttes, des mêmes devoirs et des mêmes croyances. Cela seul suffit pour qu'on lise ses vers avec plaisir et qu'on nomme le poète avec respect. — L. L.

L'âme des choses, poésies, par Charles Fuster; Paris, P. Monnerat.

Peut-être est-il un peu tard pour parler d'un livre publié depuis quelques mois, et dont la presse a fait un si unanime éloge, qu'il doit être, d'ores et déjà, entre les mains de tous les lettrés délicats, de tous les épris de beaux vers.

L'œuvre ne ment pas à son titre. Comme s'il était le plus fervent des panthéistes, l'âme universelle a fait au poète ses confidences. La nature entière « depuis le cèdre jusqu'à l'hysope » lui a parlé. Et, comme les choses dont nous sommes environnés, les choses familières surtout, vivent, sans que nous en ayons conscience, notre propre vie, la pensée du poète finit par être en intime et profonde communion avec elles ; et lorsqu'il les fait parler, c'est lui-même qu'elles nous révèlent :

> Sous les choses qui n'ont point d'âme,
> C'est encor notre cœur qui bat.

On est, à la lecture de ce volume, particulièrement frappé de ceci, qu'en dépit de l'idée génératrice et fondamentale, laquelle semblerait devoir le reléguer au second plan, sinon l'exclure, l'amour, la joie éternelle et l'éternel souci, s'impose impérieusement, apparait, en beaucoup de pages, d'entre les meilleures, avec ses peines et ses joies.

> Elle m'aime déjà sans me le dire encore
> Et ses lèvres ont peur quand je touche ses doigts.

Puis, fréquemment, on rencontre des vers exquis dont la mémoire est hantée et qui s'y gravent :

> Tant qu il nous reste encor le rêve et le baiser,
> — Deux gouttes de rosée au bout d'un brin de mousse....

Et les ineffables renaissances de l'âme, l'éveil inattendu, inespéré des suprêmes tendresses, vaines, hélas! souvent, qu'ils ont exprimés de façon délicieuse.

> Le cœur voulait aimer : le cœur qui se réveille,
> Se sent jeune à nouveau, plus jeune que jamais.
> Les autres cœurs vont voir une étrange merveille.
> Le cœur s'est dit : « Je vais aimer comme j'aimais ! »
> Le cœur brûle et frémit....

Ainsi le poète, en nous disant l'*Ame des choses*, nous a dit, devait inéluctablement nous dire les choses de l'âme; et c'est pourquoi son livre est un beau livre où palpite la vie. — T. M.



Le Directeur-Gerant : Jean Alboize.



QUELQUES FRAGMENTS INÉDITS

DE

J. BARBEY D'AUREVILLY



'UN des plus autorisés parmi les collaborateurs de *L'Artiste* étudiera ici, prochainement, le grand et fier écrivain qui vient de disparaître, « le duc de Guise des Lettres françaises », comme l'appelait un jour Lamartine. En attendant que *L'Artiste* publie cette étude littéraire sur J. Barbey d'Aurevilly, on lira avec intérêt, croyons-nous, quelques fragments inédits de l'auteur des *Diaboliques*. Le premier est un des *Rythmes oubliés* dont notre Revue a déjà publié une partie, il y a plusieurs années (1); ce sont ensuite quelques vers, puis une curieuse lettre adressée par Barbey d'Aurevilly à un de ses amis, qui a eu la bonne pensée de nous la communiquer.

I

Quand tu me reverras au milieu du monde, ne me regarde plus et écoute-moi moins encore. Ce n'est pas ainsi que j'étais autrefois, ce n'est pas ainsi que tu m'as aimé. Le monde ne m'a appris qu'à être un esprit léger et frivole. Pour vivre avec ses favoris et à l'abri des coups trop tôt reçus, il m'a fallu railler sur tout et mentir avec grâce, il m'a fallu me croiser quatre griffes de lion sur le sein.

(1) Voir *L'Artiste*, 1884, I, 81.

II

Quand tu me reverras seul, ne cherche point dans l'amer dédain du sourire les vestiges d'un changement qui ne menace pas ton amour. Je serai heureux auprès de toi, — heureux d'un bonheur comme tu sais le donner, quoique je l'aie reçu avec plus d'ivresse. Ce n'est ni ta faute, ni la mienne, si les jours passés ne sont plus. En s'en allant, ils ont emporté toutes les joies, n'en laissant qu'une, mais la rendant amère, celle-là — que ni le temps ni le monde ne pourrait à présent nous ravir.

III

O Clary ! toi qui m'es restée quand l'oubli entraînait tous ceux que j'aimais loin de moi, si tu ne me retrouves plus tel que j'étais, pleure sur moi, pleure sur nous deux, mais ne pleure pas sur notre amour, puisqu'il habite encore ce cœur déchiré et froid. Quand la Mort *nous* aura frappés, il pourra disparaître comme nos poussières, mais il ne cessera pas de subsister. Dussions-nous ne pas nous revoir, ce qui fut moi te restera fidèle et si c'est un rêve, je veux rêver que nous nous aimerons.

1836

*
* *

LES SPECTRES

Vous les connaissez bien, ces amants des clairières,
Ces spectres, revenant de la tombe transis,
Sous la lune bleuâtre et ses pâles lumières...
    Ils dansent dans les cimetières,
    Mais dans mon cœur ils sont assis.

Ils sont là, tous, assis avec mélancolie,
Dans l'immobilité des morts, sous leurs tombeaux :
Et, pâles et navrés, croyant qu'on les oublie,
Ils ne se doutent pas qu'ils sont pour nous la Vie,
    Plus puissants qu'Elle et bien plus beaux !

O spectres des amours finis, spectres de femmes,
Qui faites nos regrets pires que des remords...
Vous ne revenez pas que la nuit dans nos âmes...
Mais des jours les plus clairs vous noircissez les flammes
Et, morts, faites de nous des morts!

Et toi, toi qui me crois vivant, — vivant encore!
Car je le redeviens sous tes regards si doux, —
Crains les sentiments fous des cœurs à leur aurore,
Et n'apprends pas qu'il est dans ce cœur qui t'adore
Un mur de mortes entre nous!

* * *

Tête pâle de ma chimère
Dont j'ai, sans la comprendre, adoré la pâleur,
Tu joins donc maintenant à ce premier mystère,
Le mystère de ta rougeur!
Le vermillon soudain qui te prend au visage,
Quand, ce visage aimé, tu le tournes vers moi,
Est trop brûlant, trop noir, et roule trop d'orage
Pour être de ton sang, ma chimère au cœur froid.
Aussi bien, le voyant, je me dis et je croi
Que c'est mon propre sang qui passe et monte en toi!

* * *

A VALOGNES

Ex imo.

..... C'était dans la ville adorée,
Sarcophage pour moi des premiers souvenirs,
Où tout enfant j'avais en mon âme enivrée,
Rêvé ces bonheurs fous, qui restent des désirs!
C'était là... qu'une après-midi, dans une rue,
Dont un soleil d'août, de sa lumière drue,
Frappait le blanc pavé désert, — qu'elle passa
Et qu'en moi, sur ses pas, tout mon cœur s'élança!

Elle passa, charmante à n'y pas croire,
Car ils la disent laide ici, — stupide gent!
Tunique blanche au vent sur une robe noire,
Elle était pour mes yeux comme un vase élégant
Incrusté d'ébène et d'ivoire!
Je la suivis. — Ton cœur ne t'a pas dit tout bas
Que quelqu'un te suivait, innocente divine,
Et mettait... mettait, pas pour pas,
Sa botte où tombait ta bottine?...
Qui sait? Dieu te sculpta, peut-être, pour l'amour,
O svelte vase humain, élancé sur ta base.
Pourquoi donc n'es-tu pas, ô Vase!
L'urne de ce cœur mort que tu fis battre un jour!

Août 1875.

* * *

Valognes, 2 septembre 1875.

Hôtel Grandval Caligny.

Mon cher Frédégondien,

Une chose que j'ai parfaitement oubliée en vous écrivant la dernière fois, c'est de vous parler de la lettre que je vous avais envoyée pour M. Léopold Delisle, — toujours à Valognes, me dites-vous, — où par parenthèse je ne l'ai pas rencontré. Mais, mon très cher, cette lettre, spéciale à la *Bague* (1), n'a plus d'objet puisque vous m'annoncez que vous êtes en train de copier cette *Bague*, écrite au moment où je sortais du collège, aventure réelle que l'on m'avait contée et qui a eu pour théâtre *Caen*, la ville où j'ai fait mon droit, plus à genoux dans le bas de la robe des femmes qu'à l'école, et où j'ai connu les deux personnages, la d'Alcy et le d'Artinel. J'étais trop jeune alors (j'étais le petit vampire, aux yeux suceurs à vide, qui n'a encore touché à rien, de mon petit médaillon de *Finck* que vous avez tant admiré), j'étais trop enfant pour être le *synarose*, mais je l'avais

(1) *La Bague d'Annibal*, imprimée à Caen, en 1843.

rêvé. Plein et brûlant de Lord Byron, j'avais pris le ton du Juan, sans y être encore autorisé par les expériences de la vie, et j'avais écrit le tout dans une *nuit*. Et malgré le mot si souvent cité d'Alceste, je crois que le temps fait ici quelque chose à l'affaire !

Mais laissons ces détails. Vous pouvez donc maintenant ouvrir et déchirer cette lettre inutile. Je n'y ai demandé que l'autorisation de copier la *Bague*, et je vois que vous vous êtes bien passé de l'autorisation puisque vous la *copiez* ou que vous l'avez *copiée*, sans avoir d'autorisation. — Me serais-je trompé ? Serait-ce pour autre chose que vous m'auriez dit d'écrire à M. Delisle?... Cela se pourrait. Mais alors remémorez-moi la chose, afin que je puisse écrire une autre lettre, *si besoin est.*

J'étais si pressé quand j'ai répondu à *Maître Léon Bloy, mon ami*, comme le Dubouchage de *Louis onze*, que je ne lui ai campé qu'un mot en passant sur Charles Nodier. J'ai peur que ce mot soit insuffisant. Nodier est insuffisant lui-même. C'est un esprit fait de nuances fines et pâles. Il est sur le point d'être poète, et il ne l'est pas. Il est sur le point d'être un grand romancier et il ne l'est pas, un grand historien et il ne l'est pas (V. ses *mémoires*), un grand linguiste et il ne l'est pas. Il est enfin *sur le point* d'être tout et il n'est que Charles Nodier, une jolie imagination qui a passé, comme tout passe, quand ce n'est pas le beau absolu ! Nodier projeta les feux de l'aurore de ce jour éclatant dont nous sommes le triste lendemain et qui a été le Romantisme. Il avait de l'arc-en-ciel dans l'esprit, comme Janin y avait de la couleur de rose, mais l'arc-en-ciel ne danse que sur des nuages et s'y évanouit. Je crois, pour ma part, que le succès qu'il eut tient précisement à cet arc-en-ciel, dans lequel il n'y a que des nuances et qu'il avait dans l'esprit..... Cela flattait et berçait tous les yeux et cela ne les offensait pas. L'éclatante couleur est une Insolente qui manque de respect aux yeux chassieux de la médiocrité qui est tout le monde, et voilà pourquoi Delacroix a mis si longtemps à faire son trou, qui est devenu enfin l'orbe de la Gloire et qui ira toujours en s'élargissant, pendant que celui de Nodier, qui paraissait immense s'est fermé comme une piqûre de Rosier de Bengale qu'il était, et au bout d'un certain temps on n'en retrouvera plus même la trace ! Il périt déjà dans les cabinets de lecture. On a peine à l'y trouver, et il n'est pas lu. Il y sent le *moisi*, — le *mucre*, comme ils disent ici, su-

perbe expression! Nodier n'est un homme de génie (car il a presque passé pour cela) que pour les mêmes raisons qui feraient que pour d'ignorantes et faibles jeunes filles, l'hermaphrodite serait un homme. Et comme l'hermaphrodite, qui voudrait prouver qu'il en est un, il se donne une peine du diable, mais il reste ce qu'il est: ni mâle ni femelle. Dans son *Roi de Bohême et ses sept châteaux,* il a *osé outrer Sterne,* mais du *Sterne* outré est du *Sterne* raté. Trop de zèle, dit Talleyrand. Trop d'effort, je dis, moi; l'effort, c'est le *trop de zèle* de l'esprit. Il parait qu'il était aimable, qu'il avait les grâces de la causerie et un salon, — une ruche où les abeilles littéraires du temps bourdonnèrent. Cela explique son genre de popularité dans l'*en haut*, laquelle n'est pas du tout celle d'*Alexandre Dumas*, populaire, lui, — mais à tous les niveaux, — et malheureusement dans l'en bas, — qui est un amour de la même époque....

Tiens! quelle tartine ma plume vient de cracher! Je n'ai plus d'encre, il faut finir. Je vous écris les fenêtres ouvertes, par lesquelles m'arrivent des torrents d'odeurs de roses. Il est sept heures du matin. L'automne a mis (enfin!) — DE CE MATIN MÊME, — son beau pied rougissant sur la terre. Le voilà descendu du ciel! Je viens de le saluer et de le voir passer avec ses ailes de rouge-gorge, à travers les grappes de rubis de mes sorbiers et les baies rouges d'un houx, digne de l'Écosse, planté au bas de mon jardin et de taille de chêne..... Dans quelques jours, les sarrazins, que l'on commence à couper, ne feront plus de nos champs qu'une surface de carmin..... Saison adorable pour nous autres Normands!

Adieu, je vous plains d'être à Paris! Faites-moi le plaisir de dire à Mme Lebreton que je n'arriverai guère qu'à la fin du mois, mais que je lui écrirai prochainement, — à mon retour de *Carteret,* pour lequel je pars demain. Je m'en vais donc me rouler un peu dans le *Nid d'Alcyon* de Ryno et d'Hermangarde! Ryno solitaire, au cœur sombre, — assombri par la vie, — sans personne, — sans Vellini maintenant et sans Hermangarde, mais mon Hermangarde sera la mer!

A vous,

JULES BARBEY D'AUREVILLY.



LA GALERIE FRANÇAISE

DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE SAINT-PÉTERSBOURG



'ACADÉMIE des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg est un vaste édifice aux proportions monumentales, admirablement situé sur la rive droite de la Néva, presque en face du magnifique pont de granit qui fait communiquer la place de l'Amirauté avec le quartier de Vassili-Ostrof.

Comme toutes les écoles de ce genre, elle renferme, cela va sans dire, des copies des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, et des plâtres moulés sur les plus célèbres antiques; mais on y trouve, en outre, un bon nombre d'œuvres originales : des peintures grecques du Mont-Athos; une collection de gravures où figurent Marc-Antoine et d'autres vieux maîtres; des tableaux de toutes les écoles anciennes et modernes, et cent cinquante tableaux de l'école française moderne. Cette dernière collection, réunie dans une salle spéciale, fait partie de la galerie léguée à l'Académie des Beaux-Arts par le comte Kouchélef-Bezborodko, qui avait été un riche amateur et un homme de goût. Tous les peintres qui ont marqué dans notre école depuis 1830 y sont

représentés, quelques-uns très dignement, d'autres par des esquisses plus ou moins secondaires. L'ensemble ne laisse pas que d'être assez imposant.

Un seul nom manque dans la salle, c'est celui d'Ingres. Mais cette lacune est comblée par la *Vierge à l'hostie*, appelée aussi quelquefois *Vierge de Saint-Pétersbourg*, que l'on peut voir dans une salle voisine, et qui fut commandée directement à Ingres, en 1841, par Alexandre II, alors tsarévitch. Le tableau est d'un aspect un peu froid au premier abord; la tête de la Vierge, grâce à une recherche presque exagérée de la pureté du type, surprend le spectateur plutôt qu'elle ne le touche; mais la draperie, les mains et la tête elle-même ont une précision de dessin et une largeur de modelé que Léonard de Vinci n'aurait pas désavouée. Il est vrai que Léonard y aurait mis en outre son charme pénétrant, son exquise morbidesse. On raconte à Pétersbourg, au sujet de cette Vierge, une anecdote parfaitement authentique, qui fait le plus grand honneur à Horace Vernet. Quelques années avant la révolution de 1848, le peintre des soldats fut appelé en Russie par l'empereur Nicolas. Causeur brillant, homme du monde, dessinateur peu magistral, mais singulièrement habile et fécond, il trouva un excellent accueil à la cour, où on le surchargea de commandes. On le pria même de dessiner des uniformes, et l'élégante coiffure que les officiers de la garde impériale russe portent encore aujourd'hui, — un casque d'or surmonté d'un aigle aux ailes à demi déployées, — fut exécuté à cette époque d'après ses dessins. Un jour, invité à se rendre à une exposition de ses œuvres dans les salles mêmes de l'Académie des Beaux-Arts, il aperçut dans un coin peu éclairé la *Vierge* d'Ingres, qui semblait être mise là en pénitence, pendant que ses tableaux à lui étaient inondés de lumière. Il bondit, comme piqué par un aiguillon. — « Quoi? dit-il aux administrateurs surpris, vous êtes assez heureux pour posséder une œuvre de cette valeur, et vous la reléguez dans un coin? et vous la cachez derrière mes tableaux, à moi? Je ne peux pas accepter une injure pareille, faite à un grand peintre! C'est lui qui doit être mis en pleine lumière, et c'est moi qui dois me cacher respectueusement! Si vous ne rendez pas à cette œuvre de maître l'honneur qui lui est dû, je me retire! Il ne sera pas dit que j'aurai laissé passer sans protestation une pareille injustice! » Inutile de dire que sa protestation fut écoutée.

Horace Vernet, par malheur, est fort médiocrement représenté dans la galerie Kouchelef. De ses deux tableaux, l'un intitulé : *Lanciers français attaquant des bandits italiens* (n° 131) est une babiole insignifiante ; l'autre, l'*Ange de la mort enlevant une jeune femme* (n° 130), n'est qu'une pâle imitation d'Ary Scheffer. Du reste, il a reconnu lui-même plus tard, non pas à propos de ce tableau, mais d'une manière générale, qu'il avait eu tort de forcer sa nature. — « Restez vous-même ! dit-il un jour à un jeune artiste. Ne sortez pas de votre voie ! moi, par exemple, je faisais assez bien mes petits soldats, mais ne voilà-t-il pas que je me suis avisé, un beau jour, de vouloir imiter Raphaël, de traiter des sujets historiques, des sujets bibliques, de faire des Rachel et des Judith ! Je suis sorti de mes aptitudes et j'ai eu tort. Restez dans la voie où vous êtes, ne vous laissez pas influencer, et vous irez loin, c'est moi qui vous le dis. » Le jeune artiste auquel il adressait ces sages paroles, et qui nous les a rapportées, s'appelait Henner. On voit que sa prédiction s'est réalisée largement.

Horace Vernet n'est pas le seul artiste qui soit mal représenté dans cette galerie. Deux petites esquisses africaines (109-110), d'une couleur vigoureuse et éclatante, et d'un dessin un peu trop lâché, donnent une idée insuffisante du génie décoratif de Delacroix, bien qu'elles portent dans chaque coup de pinceau la signature du maître. Decamps possède à son actif quatre petites toiles (156 à 159) ; mais on dirait qu'il les a faites « de chic », même son petit portrait en pied, qui nous le montre enveloppé d'une robe de chambre à trop grands ramages. Le *Paysage* de Courbet (87) avec un cheval mort au premier plan, est une simple pochade où il n'y a guère d'intéressant que le ton vert d'un massif d'arbres.

La *Baigneuse* (11) de Chaplin montre en raccourci les qualités du peintre : dessin d'une correction peu apparente, où l'on devine d'anciennes études très fortes ; modelé vague, presque translucide ; lumière capricieuse, pleine de reflets délicats, qui ne modèle pas les objets, mais qui les colore doucement ; fraîches harmonies, bouquet de tons brillants et légers : il y a tout cela dans cette toile minuscule, et c'est déjà beaucoup.

Paul Delaroche n'a pas le droit de se plaindre. Il est ici avec ses qualités et ses défauts, dans une répétition (106) de son trop célèbre

Cromwell, absolument identique à l'œuvre originale qui fait partie aujourd'hui du musée de Nîmes.

Ary Scheffer est un artiste un peu démodé, qui mérite à certains égards cette déchéance, notamment à cause des tendances quelque peu littéraires auxquelles il a dû la plus grande part de sa popularité. Certains de ses ouvrages valent pourtant mieux que sa réputation actuelle. Le *Docteur Faust* (n° 1) de la galerie Kouchelef est sans doute son dernier ouvrage important, car il porte la date de 1858, année de sa mort. Le docteur est assis dans un fauteuil où il a passé la nuit. Sa lampe fumeuse va s'éteindre. Résolu à mourir, il tient dans sa main la coupe de poison, et ses yeux aux paupières rougies lèvent vers le ciel un regard désespéré. Au second plan, dans le brouillard gris, se dessine vaguement la silhouette grimaçante de Méphisto. Si l'on fait abstraction du côté un peu déclamatoire de cette peinture, on y trouvera un dessin correct, une touche large, une couleur harmonieuse, sinon très riche, et des accessoires sobrement employés, qui ne nuisent point à l'effet d'ensemble. On appréciera mieux encore ces qualités si on les compare à celles du tableau voisin, le *Départ de Tobie* (6) de Bouguereau, œuvre correcte et froide.

L'*Étude* (111) de Couture n'aurait pas été déplacée à l'exposition posthume des œuvres de ce peintre. Elle représente une baigneuse de douze à treize ans, assise sous un léger réseau de feuillages traversé çà et là par le soleil. Ce petit corps frêle et sain, dont la peau est légèrement ambrée, cette jolie tête vaguement pensive et ce feuillage bienveillant qui la protège de son ombre, sont exécutés sans le moindre apprêt. On voit encore la toile à travers la couleur, et le modelé n'en est pas pour cela moins juste. Couture n'a pas souvent mieux réussi.

Encore une répétition, celle du *Duel après le bal masqué* (72) de Gérôme. Cet ouvrage présentait une combinaison intéressante, — qui en fit le grand succès lors de son apparition, — celle d'un sujet familier avec une noblesse de lignes qui l'élevait un peu au-dessus des conditions courantes de la peinture de genre. Profitons de l'occasion pour faire une remarque qui n'est peut-être pas neuve, mais qui mérite, croyons-nous, d'être rappelée. Dans certaines œuvres, la proportion des figures est indifférente : personne ne songe à regretter, par exemple, que des personnages de Rembrandt, de Millet,

n'aient qu'un pied de hauteur, car ils ont l'air d'être des personnages de grandeur naturelle, placés un peu loin du spectateur. Dans d'autres tableaux, au contraire, les personnages ont l'air d'être vus à travers le petit bout de la lorgnette; aucun détail n'y est sacrifié. Les tableaux de cette seconde catégorie sont proprement des tableaux de genre, tandis que ceux de Rembrandt et de Millet doivent être considérés comme des tableaux d'histoire, quel que soit leur sujet, quelles que soient leurs dimensions. Ce criterium, qui pourrait bien être de Burger, nous paraît infaillible. Voilà pourquoi les tableaux de Gérôme sont de la peinture de genre, malgré la noblesse et l'arrangement, malgré la recherche de quelques-unes des qualités qui rendent si intéressants certains tableaux d'Ingres à petits personnages.

Il n'est pas nécessaire de combiner de longues réflexions pour classer dans le « genre » deux tableautins de Meissonier : le petit *Fumeur* (9) et le *Bretteur* (10). Celui-ci est d'une taille gigantesque si on le compare à l'autre, et c'est, en outre, un des meilleurs ouvrages du peintre. Téniers aurait-il fait mieux? La chose n'est pas sûre. Notre bretteur, fièrement campé, l'épée à la main, est vêtu d'une cape grise à boutons de métal, recouvrant un justaucorps en chamois jaune, serré par une ceinture de cuir. Ses chausses tailladées laissent passer à travers leurs crevés quelques restes de satin vert. Des bas d'un rouge éclatant, réunis aux chausses par des aiguillettes et serrés, en guise de jarretières, par des écharpes vertes, frangées de guipure noire; des souliers non cirés; un casque surmonté de deux plumes, et un grossier fourreau de cuir complètent son vêtement, qui n'est pas de la première fraîcheur : le satin vert des crevés a presque disparu ; les plumes ont dû subir bien des intempéries pendant la vie sans doute errante et mal assurée de leur maître; défrisées, lavées, ternies, elles n'ont plus d'autre mérite que leur fière allure, et flottent orgueilleusement comme au premier jour. Le grand col blanc sans broderies, qui encadre le visage assez fin du bretteur, est quelque peu fripé, ce qui suppose un homme à bout de ressources, ou peu soucieux d'embellir sa chère guenille. Cet intéressant personnage est dessiné avec une précision irréprochable, et son allure est saisissante de vérité. Bien proportionné, l'œil vif, la main ferme, il a en lui-même cette forte confiance que

donnent les nombreuses entreprises de la vie de cape et d'épée, quand elles ont été couronnées de succès. La couleur est plus vraie encore ; la lumière, tombant nettement de droite à gauche, met un brillant sur le casque, s'adoucit sur les contours et sur les plis un peu usés de la cape en drap gris, étincelle doucement sur une foule de petits boutons de cuivre et sur les boucles du fourreau de cuir. Peu de poésie et de charme, en somme, mais beaucoup de science, de finesse, de pittoresque, et même de solidité.

Mentionnons en passant, car il faut savoir se borner, de jolies toiles de Fauvelet, de Plassan, de Chavet, de Fichel, de Baron et d'Édouard Frère, — des deux derniers surtout, qui sont fort agréablement représentés dans cette galerie, — et arrêtons-nous un instant sur Isabey. Rien de plus bizarre que son procédé. Il plaquait çà et là des taches de couleur dont le contour devenait ce qu'il pouvait, puis il ajoutait quelques traits avec la pointe de son pinceau, et voilà que le chaos se débrouillait : élégantes amazones, seigneurs, pages, écuyers, chevaux et chiens se pressaient dans un joyeux tumulte. De près, ce n'était rien ; à deux pas, c'était une fenêtre ouverte sur les siècles passés. L'*Arrivée au monastère* (36), peinte en 1856, est peut-être encore plus pochade qu'à l'ordinaire. Un peu de soin n'aurait rien gâté, mais malgré tout, ce petit monde lilliputien forme une composition pleine de mouvement et d'esprit.

Nous en avons fini avec les peintres de genre proprement dits. Voici maintenant le groupe intermédiaire des paysagistes qui mettent souvent dans leur paysage des figures importantes. Sur les trois que nous avons à citer, deux sont des orientalistes. Marilhat est mort tout jeune, à peine âgé de trente-six ans, et n'avait probablement pas dit son dernier mot. Aurait-il passé du second plan au premier en acquérant ce qui lui manquait jusqu'à un certain point, ce sentiment de nature, cette vibration de lumière et d'atmosphère que possèdent à un si haut degré plusieurs de ses contemporains et de ses successeurs ? C'est ce que l'on doit se résigner à ignorer toujours. Mais contentons-nous des rares qualités qu'il nous montre. Il est d'une habileté extrême au point de vue de la composition ; dans ses paysages, toutes les lignes ont entre elles des relations, pour ainsi dire, harmoniques, qui les font concourir à la beauté de l'ensemble, et les valeurs de ton détachent parfaitement les plans, ce qui est



J. Meissonier pinx. — Imp. A. Porcabeuf — Gaujean sc.

UN BRETTEUR

Académie des beaux Arts de St Petersbourg



déjà la moitié du secret de la perspective aérienne. La *Vue des bords du Nil* (71) appartient à ses œuvres de second ordre, et la couleur en est plutôt juste que vraiment harmonieuse. Une barque, protégée contre le soleil par des tentes, est amarrée près du bord; au premier plan, quelques dromadaires couchés ou debout, et quelques personnages au costume oriental, qui causent en plein air, sans souci de la chaleur torride, vers l'heure de midi, car les ombres sont très courtes; derrière, jusqu'à l'horizon, serpente le Nil, aux eaux d'un vert laiteux. Sur l'autre rive, deux groupes de palmiers chargés de grappes rousses, font silhouette sur le ciel bleu pâle, et, bien loin, par-dessus les collines bleues, de blancs nuages cotonneux semblent promettre une pluie qui ne viendra pas.

La *Caravane dans le désert* (14), de Fromentin, remonte à trente ans. Elle n'en est que plus intéressante, car elle constitue, avec un tableau analogue de la collection Wilson, un des rares spécimens de ce qu'on pourrait appeler la « première manière » du peintre. Fromentin n'avait pas encore cette exécution un peu mince, ce faire un peu précieux qu'on lui a reproché dans un grand nombre de ses œuvres subséquentes. Dans le tableau de Saint-Pétersbourg, la pâte est plus épaisse, l'harmonie plus grande, et ces qualités sont mises au service d'une belle composition empreinte d'une grande vérité. L'œuvre a l'air d'être ébauchée, elle est vivante. Une troupe arabe traverse un gué, dans le désordre le plus pittoresque; les chevaux piaffent, ou allongent le cou pour boire une gorgée ; les dromadaires battus et dociles s'avancent en balançant leur tête horizontale; au centre, deux Arabes se sont arrêtés pour surveiller la marche, du haut de leurs dromadaires : la plaine poudroie à l'horizon, et le ciel est d'un bleu si doux, si pâle, qu'on le croirait gris. Il est plus difficile qu'on ne pense de peindre ainsi des personnages en plein soleil sans abuser des ombres trop noires, et d'obtenir, avec les couleurs éclatantes des vêtements arabes, une harmonie très douce, presque neutre. Ce simple paysage promettait tout ce que Fromentin a tenu dans ses meilleures toiles. Il fait penser au regretté Guillaumet, qui avait le don de rendre admirablement l'harmonieuse décoloration et l'effet d'enveloppe des objets plongés dans une atmosphère chaude et poussiéreuse.

Six ou sept tableaux d'un seul peintre, c'est un joli lot, même

quand il y en a la moitié d'ordinaires. Tel est le cas pour Diaz : citons les trois meilleurs, qui peuvent à bon droit être placés parmi ses œuvres les plus intéressantes. Au premier abord, la grande toile (deux pieds de largeur sur trois de hauteur) peinte en 1857 et intitulée : *Vénus et l'Amour* (n° 141), rappelle de loin Prud'hon. La Vénus blonde ou plutôt rousse à la façon vénitienne, a laissé tomber jusqu'à la ceinture le voile qui l'enveloppait. Un rayon de soleil, qui semble avoir traversé quelque léger nuage de gaze d'argent, fait valoir doucement le ton satiné de la peau. Le reste du corps est revêtu d'une draperie bleue dont la couleur exquise ne fait pas oublier le manque de souplesse. Le corps de la déesse est vivant, l'attitude juste, et on peut en dire autant de l'Amour, qui semble indiquer du doigt les trésors de beauté de sa mère. Mais, avec cette douceur corrégienne dans la couleur et le modelé, on voudrait un dessin plus pur. N'importe, ces deux figures qui se détachent sur un fond de sombre verdure, sont une des œuvres les plus remarquables de Diaz.

Un *Campement de bohémiens* (n° 145) peint en 1848. Les bohémiens de Diaz, pour la plupart vêtus de haillons sans forme, ont un certain air de grandeur dédaigneuse qui les fait ressembler à des princes ou à des princesses, au moins en peinture. On rencontre toujours au milieu d'eux une jeune fille d'une beauté idéale, aux cheveux blonds et flottants ; c'est la véritable reine de cette infime peuplade. Elle n'a pas des vêtements plus riches que les autres, mais cette chemise ouverte, aux manches flottantes, ce morceau d'étoffe qui lui sert de ceinture et d'écharpe, ce jupon bleu qui traîne dans la poussière avec des allures de draperie, enfin ce simple collier, dont les perles de cristal, grossièrement taillées, descendent sur sa poitrine et lancent des éclairs au moindre frémissement, — tout cela nous emporte bien loin de la réalité de chaque jour, et fait songer à Esméralda. Il est fâcheux que cette grande esquisse, — œuvre d'un Delacroix quelque peu féminin, — ne soit qu'une esquisse; que la composition n'en ait pas été mûrie un peu plus longuement; que les personnages, presque tous plongés dans une pénombre mystérieuse, n'aient pas été détachés plus nettement les uns des autres par quelque artifice de clair-obscur. Mais l'Esméralda blonde n'en est que mieux mise en lumière et brille au centre du tableau comme une étoile.

De tous les Diaz de Saint-Pétersbourg, l'*Adoration du soleil* (n° 144),

peint en 1846, nous paraît être le plus parfait, le plus complet. La scène se passe dans les régions torrides, au milieu ou plutôt sur la lisière d'une épaisse forêt. Derrière un horizon de montagnes bleues, le soleil vient de jeter sur la terre ses premiers rayons. Dix femmes, voilées de leurs cheveux épars, et enveloppées, à partir de la ceinture de draperies blanches, roses, jaunes, rouges, se baignent dans ses rayons étincelants, avec toutes les attitudes de l'adoration : une seule est debout, cachant son visage ébloui ; une de ses compagnes, à genoux, lève les bras et se redresse comme pour recevoir plus de lumière encore ; la plupart des autres ont le front contre la terre, la tête enfouie dans leur chevelure. Le personnage principal est ici la lumière, qui remplit la forêt, non pas de petits points brillants comme dans les paysages ordinaires de Diaz, — mais d'un véritable embrasement de poussière d'or. Quant au paysage, c'est un décor rapidement brossé, riche des tons les plus chauds de la palette. Des œuvres comme celle-là, sans être bien profondes, peuvent être appelées des chefs-d'œuvre de poésie décorative.

Quelle chose mystérieuse et infinie, que l'art ! A côté de ces éblouissements de lumière, voici une toute petite toile d'un ton noirâtre, prosaïquement intitulée : *Deux paysannes portant des fagots dans un bois* (n° 25). Quand on a regardé pendant quelques instants cette œuvre toute simple, on se sent dans une atmosphère plus pure, où les sentiments deviennent doux et graves, et l'on se demande comment on a pu faire pour s'arrêter seulement une seconde devant les féeries de Diaz, que tout à l'heure on trouvait adorables... L'auteur de ce petit tableau est Jean-François Millet. Deux femmes aux vêtements pauvres s'avancent à pas lourds, péniblement courbées sous le poids de leurs fagots. La nuit approche rapidement, le bois se remplit d'ombres lugubres, les arbres semblent resserrer leurs troncs parallèles qui se perdent dans l'obscurité grandissante. Ce spectacle de misère et de nuit est profondément triste, et pourtant il exerce une véritable fascination. Ce n'est pas la vie du paysan sérieux et paisible tant de fois retracée par le pinceau du grand peintre, c'est le spectacle de la souffrance résignée, qui ne sait pas qu'on peut se plaindre ou se révolter. C'est aussi, pour nous placer au point de vue de l'art pur, le triomphe de la simplicité dans la forme et dans l'effet. Millet n'avait jamais l'œil plus perçant que dans les pénombres et les demi-

teintes ; et, même en plein soleil, ses paysans étaient encore enveloppés d'une buée légère qui « dévorant leurs formes », comme il disait en parlant du crépuscule, les agrandissait par cela même et leur donnait du style.

Pourquoi les animaux classés par les naturalistes sous le nom de ruminants tiennent-ils une si grande place dans l'art ? Un partisan des théories de Darwin dirait peut-être que nous avons conservé par hérédité le vague souvenir du temps où nos ancêtres vivaient de la vie nomade ou patriarcale. Un esthéticien trouverait sans doute le motif de cette préférence dans les ressources que nous offre la variété infinie du groupement des troupeaux de bœufs et de moutons au milieu de la campagne verte, sous le rayonnement du ciel. Il constaterait peut-être aussi le sentiment d'harmonie et d'équilibre que l'on éprouve à voir des êtres vivant dans leur milieu habituel, en d'autres termes, dans le milieu où nous avons l'habitude de les voir. Quoi qu'il en soit, l'école française a fourni un riche contingent d'animaliers. La *Bergerie* (n° 48) de Charles Jacque, est un des bijoux de la collection Kouchelef et peut-être le chef-d'œuvre du peintre. Annibal Carrache aimait à répéter que douze figures sont tout ce qu'il faut pour une grande composition, et que s'il y en a davantage c'est aux dépens de la clarté. Peut-être Charles Jacque a-t-il dépassé le chiffre sacramentel, mais n'oublions pas que ses personnages sont de simples brebis, dont la nature propre est de vivre d'une vie collective. La bergerie est pleine sans être encombrée; ce petit peuple remuant et paisible forme comme par hasard les lignes les plus heureuses; on assiste à de petites scènes de famille, les agneaux à la toison blanche et molle accourent vers leurs mères pour demander à boire. C'est l'heure où le soleil approche de l'horizon; à travers deux fenêtres basses, les derniers rayons du jour, dorés par l'épaisse couche d'atmosphère qu'ils ont traversée, viennent répandre à foison les tons chauds et les doux reflets; la vapeur de toutes ces respirations animales remplit la bergerie, adoucit les contours des objets; des millions d'atomes imperceptibles flottent dans les rayons lumineux. Quand la patine du temps aura jeté là-dessus son voile harmonieux, ce tableau de Charles Jacque sera digne des maîtres hollandais. Notons en passant que cette *Bergerie* a été gravée par le peintre lui-même d'une façon tout à fait supérieure. On n'est jamais mieux gravé que par soi-même.

Troyon commença par le paysage et ne se mit que plus tard à peindre les animaux. Mais son objectif principal, la lumière, est resté le même, et peu de gens ont rendu mieux que lui l'effet des premiers rayons du soleil traversant le brouillard encore mouillé du matin. Sa *Vache* (n° 88) est une simple étude; mais la largeur de la touche, la blanche lumière qui environne l'animal et jette des reflets sur ses flancs tachés de roux, l'heureux choix des couleurs, le petit bout de terrain qui nous montre un lointain horizon, enfin un ciel très pittoresque, mêlé de gris, de blanc et de bleu, font de cette étude un charmant petit tableau, tout à fait complet dans sa simplicité. L'*Approche de l'orage* (90) est d'une belle couleur, vivement brossé avec des empâtements assez forts. C'est bien là, en effet, un ciel d'orage, inégal, chargé de lourds nuages d'un gris barbouillé. La lumière est juste, et l'on croit déjà sentir les premières gouttes de pluie. Malheureusement, un monticule à droite, qui reçoit l'ombre la plus forte, deviendra tout à fait indéchiffrable dès que le tableau aura un peu norci. Ses deux autres toiles, surtout celle qui est intitulée : *Paysans allant au marché* (91), et qui est très importante par la dimension, sont d'une tonalité moins distinguée, sans être toutefois l'œuvre du premier venu, il s'en faut de tout.

(*A suivre.*) E. DURAND-GRÉVILLE.





GUSTAVE MOREAU [1]

(Suite)



PASSER en revue les idées de M. Gustave Moreau, c'est presque la meilleure manière d'étudier son œuvre; c'est l'aborder au moins par le côté le plus élevé et le plus original. L'exécution sans doute a grande importance, et d'ailleurs qu'est-ce qu'une idée, même la plus exquise, si elle n'a pas trouvé une forme à son image? Raffiné dans sa conception, raffiné dans sa technique et dans son faire, M. Gustave Moreau nous offre fréquemment l'exemple du plus heureux accord entre la pensée et l'expression. Ce n'est pas, ainsi qu'on l'a dit, un littérateur égaré dans la peinture; c'est un poète qui parle une langue mystérieuse et subtile, mais qui la parle en peintre, qui se sert de formes et de couleurs comme d'autres de sons harmonieusement rythmés. Il s'est même plu souvent à peindre uniquement pour le plaisir des yeux : une arabesque élégante, un beau ton d'émail, un chatoiement de pierreries le ravissent. Nous aurons l'occasion d'examiner plus loin ses œuvres au point de vue pit-

(1) Voir *L'Artiste* de mars dernier (1889, I, 161).

toresque. Mais il faut en dégager d'abord ce qui en fait le grand attrait, le charme immatériel, je veux dire l'essence d'âme qu'elles contiennent.

Tout homme a sa philosophie endormie au fond de lui-même, indistincte et inexprimée. Seuls, les rêveurs qui se sont fait une habitude de la méditation solitaire, arrivent à avoir à peu près conscience d'eux-mêmes, et, se connaissant mieux, se retrouvent en tout sujet. Il en est ainsi de Gustave Moreau, comme d'Alfred de Vigny, comme de Leconte de Lisle lui-même, si impersonnel qu'il paraisse. Philosophant sans fin ni trêve, ces esprits ne peuvent se déprendre de leurs songes intérieurs : ils les voient partout reflétés. Donnez à Moreau n'importe quel thème, il trouvera moyen de le faire rentrer dans le cadre de ses préoccupations favorites. Ce qu'il a su découvrir dans La Fontaine est presque surprenant. Il s'est substitué le plus souvent au poète : il parle en son propre nom; il imagine et il invente. Un sujet n'est plus pour lui qu'un prétexte, un motif à rêverie; et, bien qu'il généralise volontiers, au fond — ne vous y trompez pas — ce sont ses idées les plus chères, c'est un peu de son cœur qu'il vous livre par occasion. Vigny n'agissait pas autrement, et l'étude de son caractère peut se faire d'après ses œuvres : *Samson*, c'est lui; *Moïse* également. Il possédait la faculté de grandir ses sensations jusqu'au sublime et de les incarner dans des figures héroïques. Rien n'est plus charmant que ces confidences faites à mi-voix, plutôt murmurées que dites, et dont il faut deviner souvent la moitié. Le symbolisme, par sa forme vague, sa nature indécise et flottante, s'y prête merveilleusement : car il respecte, au moins en apparence, le mystère des sentiments intimes, et cela nous explique que M. Moreau ait si fréquemment usé du symbole.

La philosophie qu'il pratique est essentiellement spiritualiste. Non seulement M. Gustave Moreau croit aux idées; mais il n'aime que les plus nobles, les plus pures, celles qui peuvent faire du bien. Il a abordé plus d'une fois des sujets scabreux et même osés, qui en d'autres mains seraient devenus facilement voluptueux. S'y est-il jamais permis un sourire? N'y a-t-il pas toujours vu plutôt le profit moral à en tirer? Ainsi l'histoire de Salomé, celle d'Hercule et des filles de Thestius. Un des caractères saisissants de son art, c'est la gravité. Il prend tout au sérieux; il va en toute chose au fond, sans s'arrêter aux

apparences vaines. Aussi mérite-t-il, en tant que moraliste, la plus respectueuse attention. Toujours élevé, parfois mélancolique, tendre le plus souvent, il n'enseigne que la vertu, il ne vante que l'idéal. Peut-être a-t-il un peu d'amertume, quand il parle du monde : l'amertume d'un solitaire qui s'est de bonne heure désintéressé de la lutte, et qui voit la vie de loin, telle qu'elle est, sans illusion comme sans haine. Mais il lui reste au cœur une foi qui réchauffe tout, et qui suffit à dissiper souvent ces vapeurs mauvaises, la foi persistante au beau et au bien. C'est ce qui le distingue des écrivains décadents et de leur grand chef, Baudelaire, auquel on a voulu le comparer de trop près. S'il leur ressemble dans une certaine mesure, par ses défauts peut-être, son extrême complication et ses obscurités byzantines; s'il a même côtoyé le pessimisme qui est leur élément, il diffère pourtant d'eux complètement par l'esprit. Loin de rechercher à leur exemple les émotions morbides, de humer le parfum du vice, de se complaire dans des pensées démoniaques et perverses, il n'a jamais peint le mal que pour le flétrir : il en a montré le châtiment. Ce n'est pas du poison qu'il recèle, et les fleurs qu'il cueille sur sa route ne sont pas des fleurs malsaines, dont l'éclat tue et dont la couleur trompe. Tout au plus s'y mêle-t-il quelques brins d'ellébore, la fleur qui désenchante, parmi le romarin et la verveine : encore ne produit-elle pas tout son effet à cause de l'entourage. Tel est en abrégé l'esprit de l'œuvre de M. Moreau, bienfaisant et doux, réconfortant même en somme, parce qu'il offre aux âmes un aliment de nature idéale, plein d'un suc généreux. Il fait bon vivre avec lui : car il pense, il instruit autant qu'il remue, il éclaire sur les plus délicates nuances de la vie morale. Nous en aurons la preuve, si nous marchons quelque temps sous sa conduite.

Quelles sont ses idées sur l'art, sur la poésie, sur l'amour, sur la femme, sur la justice, sur la vie et sur la mort? A toutes ces questions il a fait plusieurs fois réponse. Il en est même sur lesquelles il est intarissable. Le chapitre des poètes, par exemple, est toujours ouvert et jamais achevé. On sent que le sujet lui tient au cœur : il en parle avec une sorte de solennité et de respect. Ce sont pour lui des êtres sacrés qui ont reçu une mission d'en haut, qui doivent se garder purs de toute souillure, se résigner à vivre dans l'isolement ou

à être souvent meurtris; mais que la Muse soutient et encourage, comme une divine consolatrice. Ne devine-t-on pas à plus d'un trait qu'il s'agit au fond un peu de lui-même? C'est ainsi que Vigny faisait du Poète, du Penseur la pierre angulaire de la société, l'homme qui devrait être tout et qui n'est rien : il plaidait sa cause en défendant Gilbert, Chatterton ou André Chénier. M. Moreau n'a pas cette hauteur d'orgueil, ni cette confiance en son génie; mais il est fier pourtant d'appartenir à la race de ceux que l'antiquité appelait des devins et des enchanteurs (1).

Il est revenu en mainte aquarelle sur ce thème charmant d'*Hésiode inspiré par la Muse.* J'en connais au moins quatre exemplaires, dont un chez M. Taigny, un autre chez M. Ephrussi et deux chez M. Hayem. Il a eu parfois la fantaisie de traiter ce sujet, ainsi que d'autres, à la manière de Delacroix, dans un paysage vert émeraude, avec des tons outrés et violents : parti pris de décorateur plutôt que de mystique ingénieux et tendre. D'ordinaire, il y met plus de raffinement et de grâce. Un des types les plus exquis appartient à M. Hayem. C'est une aquarelle à peine teintée, où des tons vert d'eau pâles et adoucis, appliqués çà et là, font ressortir les deux personnages qui se détachent en gris très fin, comme sculptés dans l'épaisseur d'un camée. Le jeune homme, presque un adolescent, le corps nu, merveilleux de souplesse et d'allongement juvénil, le front couronné de lauriers, tient en main une énorme lyre, sur laquelle la Muse, petite figure volante un peu conventionnelle, guide ses doigts encore timides et inexpérimentés. La Muse, imitée d'un camée ou d'une intaille de l'époque romaine, ne vaut pas le poète, qui rappelle les plus pures œuvres grecques; mais l'ensemble reste harmonieux et plein de douceur. L'aquarelle de M. Ephrussi a été composée sur une donnée différente. Elle est tout à fait digne d'intérêt, non seulement par l'éclat, mais aussi par la haute portée. L'éducation du poète est terminée : il sait chanter, il sait se servir de sa lyre. Debout, ferme et viril, sur les hauteurs boisées où il rêvait, il se prépare à partir, à descendre vers la ville, dont on aperçoit au loin les temples et les maisons blanches, étagés contre une montagne rocheuse. Il porte un léger vêtement d'étoffe brillante et des jambières de pâtre. Un chien est cou-

(1) C'est le sens du mot *vates.*

ché à ses pieds, près du pédum rustique, et la Muse aux grandes ailes orangées, à la robe verdâtre flottante, à la fois énergique et douce, le pousse en avant, comme un apôtre d'un nouveau genre, chargé d'évangéliser les hommes, de les moraliser et de les conduire. Il y a de l'onction dans son geste, en même temps que quelque chose d'impérieux. C'est l'image de la grâce qui nous dirige où elle veut, et souvent malgré nous.

Le poète réussira-t-il dans son œuvre ? Hélas ! la suite ne le prouve guère. L'histoire d'*Orphée* n'est pas encourageante pour les rêveurs. M. Gustave Moreau en a choisi le dénouement, parce qu'il est moins douloureux et moins amer, qu'il laisse au moins briller au bout de cette aventure sanglante l'espérance de la gloire et l'auréole du martyre. Le crime est accompli, et les lèvres qui chantaient se sont tues. Pâle et glacée, les paupières closes, la bouche inanimée, mais inaltérable dans sa beauté et comme embaumée par la mort, la tête de celui qui charmait les bêtes fauves et que ses semblables ont méconnu, a été transportée avec sa lyre sur les bords de l'Hèbre, en un pays lointain. Là, une vierge les recueille avec curiosité d'abord, puis avec une piété tendre, et longuement contemple ces traits doublement immortalisés par le génie et par la souffrance. Elle plaint l'aède malheureux qu'elle a connu trop tard ; elle l'aime presque d'amour, et, si elle l'osait, poserait ses lèvres sur ce front pur. Combien d'artistes sont ainsi découverts, quant il n'est plus temps ! Cette jeune fille, c'est la postérité.

Tous les poètes d'ailleurs ne sont pas, comme Orphée, déchirés par les Ménades, par la foule aveugle et brutale. Beaucoup souffrent du morne oubli, des critiques injustes, des éloges maladroits. Comme ils ont l'âme plus sensible et plus délicate que les autres hommes, il suffit d'un rien pour les blesser. « Tout leur est Aquilon ». A défaut de chagrins réels, ils s'en forgent d'imaginaires. Le contact seul du monde leur est presque une souffrance, parce qu'il est en désaccord avec leur rêve, et ils se réfugient alors dans la solitude, ils se cloîtrent en eux-mêmes ou vont se plaindre à la Muse qui leur a imposé une tâche trop lourde pour leurs forces. C'est le sujet d'une des aquarelles les plus doucement mélancoliques du maître, les *Plaintes du poète* (collection Hayem) (1). La Muse est assise, trônant en quelque sorte,

(1) Il en a été donné une héliogravure en bleu dans la *Gazette des beaux-arts*

sur des rochers élevés, au pied d'un bouquet d'arbres. Couronnée de feuillage et parée de joyaux, l'expression mystérieuse, insaisissable et changeante, ainsi qu'une figure de Vinci, elle semble en sa retraite, loin des hommes, loin du bruit, la magicienne de la forêt qui connaît le secret des philtres endormeurs. Le poète, un jeune éphèbe nu, s'appuie des deux bras avec confiance contre un des genoux de l'enchanteresse, et brame éploré vers elle, son unique espérance. La déesse imperturbable et sereine autant que la nature, dont elle est peut-être l'emblème, demi-souriante, et pourtant pleine de compassion et de bonté, lui redresse le front et d'un regard verse en son cœur le baume apaisant des caresses.

Ce n'est, du reste, qu'un moment de défaillance, une heure de découragement et d'inquiétude, où l'âme éprouve le besoin d'être relevée par une main amie. Le plus souvent il n'en apparaît rien au dehors, et la foule ne se doute même pas du mal qu'elle fait : car le poète continue à marcher courageusement dans sa voie. C'est ainsi que le représente M. Gustave Moreau, pour illustrer la fable de La Fontaine *Contre ceux qui ont le goût difficile*, et surtout symboliser les deux vers de la fin, moitié tendres et moitié railleurs :

Les délicats sont malheureux,
Rien ne saurait les satisfaire.

M. Gustave Moreau les a pris tout à fait au tragique, et y a vu la glorification du poète encore plus que la critique de ses censeurs. Le poète s'avance seul, lyre en main, le laurier au front, triomphal et superbe, sur un tertre isolé où il se dresse fièrement, dédaigneux des flèches qui percent son corps et des blessures qui saignent sur sa robe blanche. Il paraît ne pas les sentir, ces blessures intérieures, ces souffrances d'amour-propre, ces incertitudes d'une âme qui doute même parfois de sa mission, et, dans son besoin de perfection, se torture souvent elle-même. Derrière lui vole la Muse qui, pour le soutenir dans sa noble assurance, du doigt levé montre le ciel. Ce sentiment généreux et fort, cette foi dans l'idéal reparaissent fréquemment dans l'œuvre de M. Gustave Moreau. Qu'il peigne *Arion*

(juillet 1886) ; mais le ton de l'original est infiniment plus précieux. C'est une grisaille dans le genre de celle d'*Hésiode et la Muse*, citée plus haut, avec de légers rehauts d'or sur le fond d'argent.

sur son dauphin ou *Sapho se précipitant*, toujours il leur fait tenir haut la lyre, qui est à la fois l'instrument de leur supplice et de leurs joies, la marque même de leur état d'élection. C'est un perpétuel *Sursum corda*, le respect de soi-même et de son art jusque dans la mort. Ne retrouve-t-on pas le même sentiment en vingt endroits d'Alfred de Vigny, dans l'*Esprit pur*, dans la *Bouteille à la mer*, partout? N'y retrouve-t-on pas également la même façon discrète d'entrelacer la vérité au songe et de glisser en ces fictions quelque chose de son cœur ?

Une des inspirations les plus charmantes de M. Gustave Moreau, où son spiritualisme s'affirme hautement, c'est l'*Amour et les Muses* (collection Hayem). L'aquarelle est une de ses plus délicates, ne fût-ce que par la touche : car c'est un rêve à peine fixé, et pour lequel le pinceau a trouvé des tons légers, transparents et tendres, comme une floraison de printemps. Les neufs Muses passent enlacées sur les bords d'un lac paisible, au fond duquel dans les montagnes bleuâtres meurent les derniers feux roses du couchant. Elles sont si étroitement unies, si serrées l'une contre l'autre qu'elles ne forment pour ainsi dire qu'un seul corps, où se distinguent çà et là, dans une confusion d'étoffes aux couleurs joyeuses, des cheveux bouffants à la Palma et à la Giorgione, ou nattés comme ceux des Florentines, des visages calmes et purs, des regards extasiés. L'une tient la lyre; l'autre a le bras rigidement tendu en avant, comme pour indiquer le chemin. Toutes ont les yeux levés vers les hauteurs, où vole un cygne qui semble les conduire, tandis qu'à terre, à leurs pieds, se montre une petite chouette blanche, emblème de la sagesse. L'Amour en effet a beau les appeler, séduisant et rieur, blond jouvenceau à demi caché derrière un pêcher rose et des arbres au naissant feuillage: elles passent indifférentes et graves, toutes à leur rêve, oublieuses des choses humaines et des excitations sensuelles (1). Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'il y a là, outre un enseignement de portée géné-

(1) On peut comparer pour l'impression mystique l'exquise *Épiphanie* de Leconte de Lisle, dans les *Poèmes tragiques* :

Elle passe, tranquille, en un rêve divin,
Sur le bord du plus frais de tes lacs, ô Norvège!
Le sang rose et subtil qui dore son col fin
Est doux comme un rayon de l'aube sur la neige.

rale et tout un système d'art, quelque chose comme une confession et un aveu. L'artiste qui a aimé assez passionnément la peinture pour lui tout sacrifier, jusqu'aux joies les plus permises et au but ordinaire de la vie, n'y prêche-t-il pas, à son insu peut-être, la doctrine du renoncement et du célibat ? N'y fait-il pas de l'Amour un dieu mauvais, qui trouble, qui souille, qui détourne du bien et du beau ?

L'idéal a également ses dangers, ses soucis que connaissent les idéalistes, et, comme il est souverainement désirable, il est souvent aussi presque impossible à atteindre. M. Gustave Moreau l'a symbolisé bien des fois. Tantôt c'est un sphinx féminin allongé en haut d'un promontoire rocheux, au bord de la mer, impassible et muet. Des grappes d'hommes suspendus dans le vide, s'accrochant aux rochers, essaient vainement d'arriver au sommet, où brille à côté de l'énigmatique créature une splendide colonne de lapis : toujours ils retombent dans le gouffre mouvant, ouvert à leurs pieds. Ailleurs c'est un centaure, mais un centaure ailé, qui va s'élancer en plein ciel, de l'extrême cime d'une montagne, sans peur de l'abîme, les grandes ailes au vent. Ses cheveux se hérissent en diadème. Son visage respire l'exaltation et l'audace, la sérénité d'un dieu sûr de lui-même. Ses yeux dilatés, fixes et verdâtres, regardent au loin vers l'infini. A son cou s'enlace éperdument, sans pensée, sans regards, une femme au corps blanc et pur, mais délicat et fragile comme ceux des mortels, qui s'abandonne à sa conduite et se laisse emporter par lui dans l'espace, afin de gagner des paradis inconnus. Ira-t-elle jusqu'au bout de son rêve ? Pourra-t-elle, sans jamais faiblir, embrasser la Chimère qu'elle a voulu suivre ? Au-dessus d'eux, tout à l'entour, il n'y a que l'azur. Mais en bas se dressent des pics menaçants, autour desquels l'oiseau de proie tournoie et rôde. Si les forces lui manquent en route, elle s'y brisera à coup sûr : car l'être surhumain auquel elle s'est confiée n'a ni bras pour la soutenir, ni cœur pour la comprendre ; il ne sent même pas son fardeau (1).

M. Gustave Moreau du reste n'a pas toujours représenté l'idéal sous des traits si farouches. Il s'est aussi souvenu parfois que l'idéal est femme, comme la Fortune, et il lui a voué ses adorations. *Vénus*

(1) Cette belle composition a inspiré à M. Chesneau un curieux roman qui porte le même titre, la *Chimère*, et en tête duquel l'œuvre est reproduite.

apparaissant aux premiers hommes, — un sujet sur lequel il est plusieurs fois revenu, sans jamais parvenir à se satisfaire, ni en trouver peut-être l'expression définitive, — n'est-ce pas la beauté se révélant à nous dans sa plus pure essence et son incarnation suprême ? Sur l'un des tableaux, le meilleur, on voit Vénus nonchalamment allongée dans une conque marine et près d'aborder une côte rocailleuse, bizarrement découpée, où l'attend toute une foule agitée et confuse, émue de son apparition soudaine, qui l'acclame déjà par avance et se prépare à l'adorer. Ne dirait-on pas une légende du Nord, illustrée par un ami d'Henri Heine ? Mais c'est dans la *Galatée* surtout que M. Moreau a donné libre cours à sa tendresse. L'œuvre est une des dernières qu'il ait signées, et c'est une merveille de tous points, un chef-d'œuvre digne du Louvre (1). Dans une grotte profonde comme celles qu'aimait Vinci, ouverte çà et là sur des coins de ciel bleu au ton d'émail, la nymphe repose en sa virginité inviolée, en sa beauté idéale et chaste, mi-sommeillante, assise parmi les fleurs des eaux. Sur son front s'épanouit une couronne de roses blanches, de petites roses des buissons. Du bras gauche elle s'accoude au rocher, et ses longs cheveux blonds tombent jusqu'à terre, épais et lourds, ainsi que des stalactites ruisselantes ou des perles qui s'égrènent. Son corps frêle et charmant, aux pâleurs ambrées, qu'anime seulement par endroits un sang rose, que ne couvre aucun voile, mais où viennent se poser caressantes et onduleuses des algues au branchage d'argent, semble encore à demi engagé dans le monde végétal ou minéral qui l'entoure : coraux rouges et saignants, anémones fleuries, étoiles de mer et madrépores, essais de vie, embryons d'âmes. C'est comme l'épanouissement dernier de cette flore incomparable, le joyau sans prix qu'il a fallu longuement élaborer dans l'ombre. Par une des ouvertures, énorme, monstrueux, mélancoliquement appuyé sur sa main et bouchant de la tête presque entièrement l'orifice, Polyphème contemple avec convoitise et tristesse cette créature de rêve, qu'il sent trop belle pour lui. Il la désire, il voudrait la posséder; mais entre eux, quelle distance! Pour la première fois peut-être, il a conscience de sa laideur; il se voit tel qu'il est, avec son troisième œil hideux au

(1) M. Edmond Taigny est l'heureux possesseur du tableau. Il en existe des répliques, avec variantes, à l'aquarelle.

milieu du front, son corps de forgeron-géant taillé à coups de hache, ses membres qui ont l'éclat fauve et la dureté des métaux qu'il travaille, et il se contente d'admirer de loin la vision enchantée : il n'oserait approcher, de peur de la faire fuir. Ainsi sommes-nous tous, rêveurs altérés d'idéal que la matière enferme et domine : nous pouvons à peine l'entrevoir, le soupçonner tout au plus, au fond de la grotte ténébreuse. Encore les plus heureux sont-ils ceux qui ont découvert sa retraite, et qui l'ont, ne fût-ce qu'une fois, regardé par quelque étroite fente, dussent-ils en conserver toute leur vie la souffrance et l'éblouissement. Nos inquiétudes vagues, nos tourments, nos ardents désirs, notre amour sans espérance, tout cela revit dans l'âme du Cyclope.

M. Gustave Moreau n'est pas d'ordinaire si tendre pour les femmes. Il est vrai que celle-ci représente une idée. La même année que la *Galatée*, au Salon de 1880, il exposait justement un tableau qui montre le second côté de la nature féminine, le côté dangereux et terrible, figuré sous les traits d'*Hélène* (1). On sait ce que les Grecs, ce qu'Homère tout le premier a fait d'Hélène : l'immortelle séductrice que ses ennemis mêmes vénèrent et idolâtrent, parce qu'elle est la beauté. Irresponsable et fatale, innocente des maux qu'elle a fait naître, victime elle-même de la divinité, elle subit son sort : elle ne peut s'y soustraire, tout en le déplorant. C'est ce caractère de fatalité impitoyable qui a surtout frappé M. Gustave Moreau. Hélène se dresse sur les murs en ruines de la cité dont elle a causé la perte, sur ces remparts où elle aimait à venir rêver en regardant les siens. Immobile et sans vie, ainsi qu'une somptueuse idole, toute couverte de pierres précieuses, elle tient en main une grande fleur mystique, dont elle semble vaguement respirer le parfum et qu'elle destine sans doute à ses amants. A ses pieds, de même qu'à ceux du Sphinx, sont entassés en un fossé profond, pêle-mêle, dans un indescriptible désordre, la foule de ceux qui sont déjà morts pour elle : roi à la couronne d'or, guerriers aux brillantes armures semées de pierreries, poète qui porte la lyre, presque tous jeunes et beaux, le corps traversé de flèches, mais gardant encore sur les lèvres la trace de leur dernier sourire, comme un hommage suprême et résigné à celle

(1) Le tableau d'*Hélène* appartient encore à M. Moreau.

qui les tue. Ne retrouve-t-on dans cette toile quelque chose des vers par lesquels Eschyle a peint, en une suite d'images hardies autant que délicieusement raffinées, le charme d'Hélène : « Sérénité de la mer que ne trouble aucune haleine, ornement des plus riches joyaux, regards alanguis perçant comme traits, fleur d'amour qui point les cœurs » ? C'est la même douceur triste et presque la même grâce. Hélène, pour M. Moreau, n'est plus que l'image de la femme qui mène le monde sans s'en douter, qui est le prétexte des guerres impies, qui martyrise même ceux qu'elle aime et leur accorde ensuite à peine un regard : être faible et débile, dominatrice des forts, instrument de discorde et de perdition. Vigny l'a symbolisée de même, avec plus d'amertume, dans la *Colère de Samson*, où Dalila porte le poids de toutes les cruautés et de toutes les trahisons féminines.

> Toujours ce compagnon dont le cœur n'est pas sûr,
> La femme, enfant malade et douze fois impur !

Mais Vigny avait à se plaindre des femmes : il y a dans son fait un peu de vengeance. M. Gustave Moreau ne paraît pas en avoir souffert comme lui. Le sentiment qui l'inspire serait plutôt l'orgueil, la légitime fierté d'un esprit libre qui a échappé au joug et qui dit aux autres : « Prenez garde, voyez le danger ».

Il semble toutefois qu'il ait eu besoin pour résister de se remettre fréquemment sous les yeux la pensée du péril. N'a-t-il pas débuté par *Œdipe et le Sphinx*, où la lutte s'engage, sans qu'on soit encore absolument sûr du triomphe. Plus tard seulement, à l'Exposition universelle de 1878, apparaît le *Sphinx deviné*, qui nous montre l'intelligence victorieuse, l'homme enfin délivré du monstre à la poitrine de vierge. Ne nous dit-on pas qu'une des dernières œuvres du maître, une de celles qui sont gardées dans l'atelier avec un soin jaloux, est un *Hercule aux pieds d'Omphale?* Et que de fois dans l'intervalle n'a-t-il pas renouvelé ce thème de la toute-puissance de la femme! Dans le *Jason*, Médée debout à côté du héros, mais un peu en arrière et en partie masquée par lui, la main sur son épaule, tenant le flacon des sortilèges et voilée seulement, comme Galatée, de plantes magiques, ne s'annonce-t-elle pas déjà ainsi qu'un génie malfaisant, sous une apparence de séduction et de grâce? L'amour chez elle a l'air d'une prise de possession. L'illustration des fables de La Fontaine a



..stave Moreau pinx — Imp R Taneur

LES SIRENES

également fourni matière aux mêmes idées. Ce sont par exemple les *Compagnons d'Ulysse* vautrés dans leur fange devant Circé l'enchanteresse. C'est le *Lion amoureux* qui s'est laissé couper les griffes et que dompte de sa petite main fine une jeune femme, superbe en sa nudité, coiffée d'un chapeau de velours incarnat à larges bords semblable à celui du *David* de Donatello, et drapée d'un manteau qui tombe à longs plis, brodé comme une chape. Ne sent-on pas jusque dans les *Sirènes*, aquarelle exquise de la collection Hayem dont nous avons le plaisir de donner une reproduction, l'influence de cette pensée toujours obsédante? Qu'attendent-elles, ces trois femmes enlacées, debout sur leurs queues de serpent squameuses, à la pointe des récifs? Au centre, celle qui paraît la reine, la plus majestueuse et la plus belle, porte une haute tiare d'algues vertes. Les autres sont couronnées d'algues et de corail. Leurs longs cheveux blonds flottent au vent, et de leurs yeux verts farouches elles fixent au loin l'horizon, appelant la tempête qui leur permettra d'attirer les mortels par leurs chants. De grands goélands volent vers elles. Au fond, un soleil rouge disparaît dans la mer, où les tons d'améthyste se mêlent à l'émeraude. Bien que n'offrant pas au premier abord de signification symbolique, l'œuvre contient pourtant des sous-entendus et a un sens caché, pour qui connaît les habitudes d'esprit de M. Moreau. Qui, mieux que les Sirènes, représente la volupté perfide et l'inquiétant pouvoir des femmes?

Mais c'est la figure de Salomé surtout qui incarne aux yeux de M. Gustave Moreau ce que la femme a de mauvais : sa férocité inconsciente, sa nature toute d'instinct et qui va parfois jusqu'au crime pour réaliser ses désirs. Le sujet avait de quoi lui plaire, étant un de ceux qu'on a le plus traités dans l'école de Vinci. Combien n'en avons-nous pas vu de ces belles pécheresses au sourire fait d'ombre et de mystère, recevant des mains du bourreau ou portant sur un plat la tête de saint Jean! Je ne jurerais pas que M. Moreau ne soit parti de là; mais quel merveilleux développement il a tiré de la légende! C'est tout un cycle, qui lui a fourni des motifs inépuisables, qui lui a même permis d'imaginer une suite à l'histoire et d'en dégager la conclusion morale. La *Salomé au jardin*, grande aquarelle qui figura à l'Exposition universelle de 1878 et dont on peut voir une réduction dans la collection Hayem, n'est que le thème habituel

ingénieusement encadré. Le bourreau disparaît, sa tâche faite, au tournant d'une charmille telle que les dispose volontiers Mantegna. Salomé est restée seule sous le bosquet, près du corps étendu d'où le sang découle, et elle contemple silencieusement la tête posée sur un plat. A quoi pense-t-elle? Est-ce la haine, est-ce déjà le remords qui la tient ainsi arrêtée? Ailleurs, en deux curieuses aquarelles, toutes deux très blondes et très fraîches de ton, dont l'une appartient à M. Hayem et l'autre à M. Cahen d'Anvers, on la voit d'un geste triomphal dresser en l'air son trophée, au-dessus duquel plane, lançant des rayons, la colombe mystique, inspiratrice du prophète. Là, c'est dans la prison que se passe la scène : le corps est encore sur le billot; l'exécuteur s'en va. Ici Salomé est en un lieu vague et s'avance, suivie d'une panthère noire qui bondit pour attraper sa proie : détail plein de caractère et d'une poésie sauvage; on dirait presque un emblème.

Quel que soit l'intérêt de ces œuvres, elles n'égalent pas toutefois, à beaucoup près, ni comme profondeur de pensée, ni comme singularité d'invention, les deux fameuses Salomés, exposées au Salon de 1876. C'est là que M. Gustave Moreau a mis tout spécialement sa marque. Nous n'entrerons pas pour le moment dans le détail de l'exécution, qui est extraordinaire, dans l'arrangement pittoresque des accessoires où le caprice semble avoir dit son dernier mot. Contentons-nous d'en arrêter les lignes principales et d'en indiquer l'esprit. Le tableau de Salomé, qu'on appelle généralement la *Salomé dans le temple*, représente le premier acte du drame, la danse de la séduction. Nous sommes en Orient, dans un Orient de fantaisie, où tous les styles se mêlent, où tous les pays ont prêté de leur mystère et de leur luxueuse splendeur. Est-ce un temple? est-ce un palais? Nul ne saurait le dire. Au fond, devant cette partie réservée qui serait l'iconostase dans une église byzantine, Hérode est assis sur un trône élevé qui a l'air d'un autel, les jambes l'une contre l'autre, les mains sur les genoux, figé dans une attitude hiératique, absorbé en lui-même et comme hébété par l'odeur des parfums. C'est le monarque oriental qu'on adore à l'égal d'un dieu, blasé par une longue habitude sur les joies de la toute-puissance, qui n'a même plus besoin de commander, à peine la force de jouir. Près de lui se tient le bourreau, rigide, le glaive au poing, esclave dressé à obéir, un de ces muets qui frappent

sans tarder celui que la main du maître désigne. Dans l'ombre se dissimule Hérodiade. A terre est accroupie une joueuse de mandore, tandis qu'en face de Salomé qui s'avance, bâille allongée la panthère favorite. Au rythme lent et monotone de l'instrument qui la guide, la danseuse marche ou plutôt glisse parmi les roses qui jonchent les dalles, d'un mouvement automatique et grave, portée sur ses pointes, agitant à peine les plis de sa robe traînante, secouant tout au plus les joyaux qui retombent de son corps en lourdes pendeloques. De la tête aux pieds elle ruisselle de feux : ce n'est que soie, perles, diamants, bijoux innombrables, invraisemblables de grosseur et d'éclat. Une haute mitre allongée couronne son front, et sur les côtés les cheveux s'échappent en une tresse qui s'enroule ainsi qu'un serpent. Elle tient à la hauteur de son visage une grande fleur de lotus. Le bras gauche étendu, d'un geste vague de somnambule, semble la soutenir et la guider. Il y a dans toute son attitude, dans son regard concentré, dans sa figure dont pas un trait ne bouge, une solennité de prêtresse envahie par un souffle qui la mène sans qu'elle en ait conscience. Elle ne se dirige plus, elle ordonne seulement ses pas en cadence ; mais son âme est conduite par une idée fixe, celle d'obtenir pour prix de sa danse une tête coupée (1).

L'aquarelle continue le récit, le reprend, le finit, une fois le meurtre accompli. C'est une des plus grandes et des plus précieuses aquarelles du maître, par les dimensions autant que par l'importance. Elle s'appelle l'*Apparition,* et appartient à M. Hayem. Comme la scène y est toute d'invention, on y saisit, pour ainsi dire sur le vif, les préoccupations habituelles à M. Moreau. L'œuvre est une de celles où se manifeste le plus clairement son constant souci de la moralité dans l'art, en même temps que son habileté à mettre en action et à animer des symboles : car l'idée abstraite de la conscience, du remords, y est figurée de la façon la plus dramatique et la plus vivante. Ce sont les mêmes personnages et presque la même disposition générale; mais le sujet nous transporte en une partie secrète et retirée du palais. Salomé, triomphante, a voulu remercier Hérode par une seconde danse, plus passionnée et plus ardente que la première. Elle s'est

(1) La *Salomé dans le temple* appartient à M. Mante, négociant à Marseille, M. Hayem en possède un très beau dessin, doré comme une miniature byzantine.

dépouillée du majestueux appareil qui la faisait ressembler à une divinité. Cette fois, elle est nue, ou peu s'en faut. Des ceintures d'orfèvrerie et d'or, où brillent enchassées des milliers de pierres précieuses, enserrent seules son corps sous les seins et autour des hanches. Un énorme collier, de larges bracelets aux bras et aux jambes, un diadème étincelant complètent sa parure. Ses cheveux noirs de jais coulent librement sur son cou et, derrière elle, s'affaisse, dans l'agitation du mouvement qui l'entraîne, un manteau surchargé de pierreries et brodé de perles. Mais à peine a-t-elle tournoyé quelque temps, avec cette fureur qui succède brusquement, dans les danses orientales, aux périodes endormies et stagnantes, qu'une vision, un cauchemar horrible, l'arrête et la cloue glacée sur les dalles. La tête amaigrie du martyr, qui tout à l'heure encore reposait sur un plat près du bourreau, toujours impassible, s'est élevée lentement dans les airs, et, la bouche tirée, le regard vitreux et fixe, contemple la danseuse, en inondant le sol, parmi les roses où elle va marcher, d'innombrables gouttes de sang. Une immense auréole, aussi ouvragée que la plus fine mosaïque, et aussi mystérieuse, aussi rayonnante que le cercle cabalistique apparu au docteur Faustus dans l'eau-forte de Rembrandt, encadre cette tête sanglante, projetant tout autour d'elle des lueurs, faisant rentrer dans l'ombre les autres personnages du drame, aussi bien que la gigantesque idole de bronze qui se dresse dans le fond dans une niche, jambes croisées comme un Bouddha. Il n'y a plus réellement que deux figures en présence : la courtisane et sa victime. En vain Salomé essaie de repousser du bras l'apparition, visible pour elle seule : le mort continue à se venger et la poursuit de sa douloureuse image. N'est-ce pas le châtiment du crime que d'y penser toujours et d'en porter partout le souvenir en soi ?

L'idée de la justice est une des idées familières à M. Moreau et où il s'est complu toute sa vie. De là son affection pour Hercule, le grand vainqueur et le grand justicier. Il a pour ainsi dire épuisé la légende et célébré tous les exploits du Dieu, depuis la *Biche aux pieds d'airain* et les *Oiseaux du lac Stymphale*, jusqu'au *Diomède dévoré par ses chevaux*, et jusqu'à l'*Hydre de Lerne*. Arrêtons-nous seulement devant les deux dernières œuvres qui sont les plus frappantes. Le *Diomède* fut exposé, en même temps que la *Jeune fille portant la tête d'Orphée*, au Salon de 1866. Il en existe des répliques

à l'huile chez M. Duruflé et chez M. Hayem. Le décor peut changer; mais la scène est toujours comprise de même. Diomède, convulsé et hurlant, tordu par la douleur, l'œil hagard et désespéré, se débat entre les mâchoires terribles des chevaux qu'il avait l'habitude de nourrir de chair humaine, et auxquels il va maintenant servir de pâture. Rien de plus atroce que cette mêlée furieuse autour d'un corps nu dont on entend craquer les os, dont on peut suivre jusqu'au moindre tressaillement. Les uns le tiennent déjà, broient ses membres et déchirent sa chair avec une volupté sauvage. Les autres accourent ou se cabrent, la crinière hérissée, les naseaux frémissants, attirés par l'odeur du sang répandu, cherchant à se faire place au festin. Ce sont des animaux étranges, de nature fabuleuse, qui ont les têtes conventionnelles du Parthénon et toute la vie d'un cheval de Delacroix. Autour d'eux, des débris de vêtements, des restes de cadavres, qui rappellent la nombreuse suite des crimes de leur maître, prouvent que le supplice est à peine une expiation. Hercule vengeur, assis sur le pan d'une haute muraille, considère son œuvre et n'en est pas ému : car il la sent bonne.

Le second tableau, *Hercule et l'hydre de Lerne*, est un des plus remarquables de M. Moreau. Il a figuré avec les deux Salomés au Salon de 1876, et appartient, de même que la *Salomé dans le temple*, à M. Mante, de Marseille. Le contraste est saisissant, hardiment voulu et même exagéré, entre le dieu jeune et beau comme une femme, svelte comme Apollon, coiffé de la peau du lion et de branches de laurier, dont le bras seul, armé de la massue, robuste et musclé, atteste la vigueur physique, et le monstre épouvantable qu'il va combattre, ramassis de toutes les horreurs, dressé sur une queue géante, où s'étagent, ainsi qu'en un tronc d'arbre ou en un candélabre, sept rameaux qui grouillent, sept corps de serpents hideux, réveillés de leur quiétude, et dont les têtes sifflantes se recourbent avec rage. D'un seul de leurs enlacements, ils peuvent étouffer le téméraire qui les aborde; d'une seule de leurs piqûres, ils peuvent donner la mort. Au-dessous d'eux, c'est un charnier, un marais fétide où les cadavres pourrissent amoncelés, où des êtres demi-morts et demi-vivants émergent çà et là, avec des expressions de damnés dignes du Dante, tandis qu'au premier plan une jeune femme, allongée et comme évanouie dans sa nudité blanche, met une ombre de grâce en ce cloaque infect. Pour-

tant, si effrayant que soit le spectacle, si grand que semble le danger, on est sans crainte pour le dieu qui apparaît. On sent en lui tant d'audace, tant de virile fermeté, tant de confiance surnaturelle ; son œil limpide et clair regarde si fièrement le monstre qui le menace ; il y a autour de lui un tel rayonnement en quelque sorte magnétique, qu'on devine par avance l'issue de la lutte. Y aura-t-il même lutte, à vrai dire, et l'intelligence, en se montrant, ne suffit-elle pas à dissiper le chaos, la matière inconsciente et brutale ? Hercule, ici, n'est-il pas la personnification du soleil, qui purifie, qui sèche les marécages, qui détruit les miasmes pestilentiels, qui n'a qu'à briller pour être vainqueur? M. Gustave Moreau aime ce genre de combats tout spirituels et symboliques. L'*Œdipe* nous en offre un premier exemple. Plus tard, *Jacob et l'Ange*, tableau qui parut à l'Exposition universelle de 1878, et que possède Mme Raffalovich, reprit éloquemment le même thème. On se souvient de la célèbre peinture murale de Delacroix, à Saint-Sulpice, où les deux adversaires s'entre-choquent si rudement, de toutes leurs forces, de tout leur être, avec un égal emportement et presque une égale peine. Combien M. Moreau a mieux distingué les essences : l'homme agité et remuant, faisant les plus violents efforts ; l'ange immobile et raide, un de ces grands anges byzantins dont l'allure a tant de dignité, la tête féminine cernée d'une auréole, vêtu d'une longue robe tombante, et qui, d'un seul geste, maîtrise l'ennemi avec la puissance d'une volonté souveraine ! Combien il a plus de sens, ainsi conduit au clair de la lune, ce mystérieux combat du corps contre l'esprit !

Une des toiles où M. Gustave Moreau a exprimé le plus fortement sa passion pour la justice et son amour des opprimés, c'est le *Prométhée*. L'œuvre, qui fut exposée au Salon de 1869, est encore dans l'atelier du maître. M. Duruflé en possède une très bonne réduction, corrigée et améliorée sur certains points. L'idée est belle autant qu'ingénieuse. Prométhée ne se révolte pas, ne crie pas, n'essaie pas de briser ses fers. Assis sur la montagne, les mains liées derrière le dos, les pieds rivés par des chaînes au roc même qui lui sert de siège, mais tranquille et calme, tandis que le vautour fouille incessamment ses chairs renaissantes d'où le sang coule, il n'a pas l'air de s'apercevoir de sa blessure, ni d'éprouver l'angoisse de se sentir dompté. On dirait qu'il dédaigne la souffrance, ainsi qu'une marque de faiblesse.

Son buste est ferme et droit. Sa tête est comme tendue vers l'avenir, dont il attend sa délivrance. Le profil ressemble vaguement à celui du Christ, et sur le front brille la langue de feu qui désigne les élus de l'esprit divin. N'est-ce pas, en effet, sous la figure de Prométhée, l'image de tous les génies qu'on persécute et qui restent, dans leur abaissement, plus grands que leurs persécuteurs? Ceux qui ont reçu la flamme d'en haut, la flamme ardente qui soutient et qui fortifie, penseurs et philosophes, artistes et poètes, peuvent vivre abandonnés, martyrisés même souvent : leur foi n'en est pas ébranlée; leur âme échappe presque à la douleur. Il y a du fanatisme dans tout homme inspiré. M. Gustave Moreau a rencontré dans La Fontaine un autre fanatique dont il a également adouci les traits, pour en tirer toute une série de déductions lointaines, c'est le *Paysan du Danube.* Debout et prophétisant sous la louve archaïque de bronze qui allaite les deux jumeaux, il semble avec son type tout chrétien, son visage de saint Jean ou de Messie rédempteur, un apôtre de la loi nouvelle venu pour prêcher la destruction des idoles, le règne d'un dieu de mansuétude et de paix. On sent que c'est la fin d'un monde qu'il annonce, celui dont la louve terrible avait été l'emblème. Il porte dans toute sa personne les qualités du siècle qui va naître. N'est-il pas permis de lire ainsi La Fontaine en rêvant ?

On ne saurait mieux conclure le chapitre de la justice que par la description d'une des œuvres les plus achevées du maître. Ce n'est qu'une aquarelle, faite pour illustrer la fable qui a pour titre *Les Vautours et les Pigeons.* Mais que de poésie en ce petit cadre! Quelle profondeur de sentiment et de pensée! Un seul mot a pu guider le peintre, une de ces phrases colorées et vives comme il en échappe parfois à La Fontaine :

Il plut du sang : je n'exagère point.

Imaginez un ciel rouge, un soleil couchant jaune parmi des nuages de pourpre. Le désert étend son immensité grise. En l'air, de gigantesques vautours se disputent, se déchirent, poursuivant des colombes et les frappant du bec, tandis qu'à terre, en partie rougi par la pluie sanglante, en partie éclairé par les dernières lueurs de l'horizon, un grand sphinx de pierre, tout flamboyant, allume

dans l'ombre ses prunelles bleuâtres qui paraissent s'animer et vivre. Ne pose-t-il pas la douloureuse énigme? Ne nous interroge-t-il pas sur la nécessité de l'éternel entre-dévorement? Pourquoi la guerre, les luttes incessantes? pourquoi les faibles massacrés par les forts, les bons vaincus et les méchants vainqueurs? C'est tout le problème de la vie.

M. Gustave Moreau a tellement l'habitude de mêler à ses rêves une pensée symbolique, qu'il a été jusqu'à relier, par un lien idéal, des tableaux qui n'ont en apparence aucun rapport entre eux. Ainsi, comment croyez-vous qu'il ait conçu l'allégorie des quatre âges? Ce n'est pas une suite régulièrement menée, comme on l'eût faite au XVII[e] siècle, comme a fait Poussin tirant de l'Écriture les sujets des Saisons. M. Moreau, ami de l'imprévu et du caprice, a puisé tour à tour dans l'antiquité et dans la Bible. Il a même exécuté les œuvres à de longs intervalles. Elles se rattachent pourtant les unes aux autres dans son esprit. L'enfance, c'est *Hercule étouffant les serpents*. Tout est facile aux innocents : ils ignorent le péril aussi bien que la peur; ils jouent presque avec le mal, ils le manient sans en être blessés. La jeunesse avec ses audaces, sa témérité, ses ambitions généreuses revit dans la belle figure adolescente du *Jason*. Il a triomphé du dragon qui gardait le trésor d'Æétès. Le monstre est terrassé, mourant, transpercé d'un javelot rompu, et le héros écrase fièrement du pied ce corps d'aigle blanc, dont la queue squameuse achève de se tordre dans les convulsions de l'agonie. Il brandit en même temps d'un geste glorieux le rameau d'or, signe de sa conquête, et de l'autre main tient le glaive au fourreau. Tout en lui, comme autour de lui, révèle l'ivresse et la joie enchantée d'une première victoire. La colonne merveilleuse, que nous avons décrite, n'est qu'un faible exemple des richesses dont il se sent maître. Médée est près de lui, caressante, lui donnant l'illusion d'un amour qui ne finira pas, et sur leurs têtes des oiseaux multicolores voltigent à l'entrée du bois, ainsi que de vivantes pierreries. Que pourrait-il craindre désormais? Il ne voit plus rien d'impossible, et son regard hardi se tourne avec confiance vers l'avenir. Pourtant, je ne sais quoi d'efféminé dans son allure, dans l'écharpe de soie qui paraît glisser de ses reins, dans le bracelet qui orne son bras, dans ses longs cheveux blonds tombants, laisse prévoir par avance l'amollissement qui suit le bonheur, la volupté qui engourdit et qui endort. Le

jeune homme sent à peine la main de la magicienne posée sur son épaule : bientôt elle va le dominer et le conduire (1). *Œdipe* aux prises avec le Sphinx, c'est une autre étape de la vie. Les difficultés commencent, les réflexions graves, les soucis. La magicienne a changé de forme; elle est toujours femme par le sourire, monstre par le bas du corps et par la cruauté. Le mal s'accroche à nous, les sérieux problèmes ne peuvent plus se fuir. N'y a-t-il pas là beaucoup des caractères de l'âge mûr? Arrive enfin la vieillesse, le temps de solitude, où l'on n'agit plus, où l'on vit enfermé en soi-même et plongé dans ses souvenirs. M. Gustave Moreau l'a symbolisée sous la figure de *David*. Le tableau, qui appartient à M. Georges Petit, figurait à l'Exposition universelle de 1878. On sait l'étonnante gravure qu'en a tirée Bracquemond et qui lui valut la médaille d'honneur au Salon de 1884. Le vieux roi est assis sur un siège vaste et somptueux, séparé du sol par quelques degrés. Pensif et recueilli, appuyé sur son coude et tenant un grand lys en main, couvert d'un long manteau de velours traînant, le front surmonté d'une haute couronne, la tête vénérable et la barbe d'argent, il a l'air de se perdre dans le lointain des âges. Peut-être, à remuer ainsi le passé, éprouve-t-il une sorte de lassitude d'avoir tant duré. Si on l'interrogeait, il pourrait dire, comme *Moïse* dans Alfred de Vigny :

> O Seigneur! j'ai vécu puissant et solitaire,
> Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!

Mais sa mélancolie ne contient pas d'amertume. Elle est plutôt douce, et d'avance consolée par la perspective des gloires réservées à sa race, par l'image du Dieu qui va naître de la fille de David. Car il voit l'avenir se dérouler devant lui; il entend chanter de mystérieux cantiques. Un petit ange est à ses pieds, menu, suave et délicat, au visage de femme, aux ailes diaprées, à la robe soyeuse, sans doute invisible, mais qui fait résonner la lyre de cristal. Le vieux roi peut mourir : il léguera au monde la prophétie dictée par l'ange.

La mort que le moyen âge a volontiers représentée si horrible, squelette à faire peur aux enfants, n'a jamais paru telle à M. Moreau. En cela, comme en bien d'autres choses, il est conforme aux tradi-

(1) Signalons un sonnet de José-Maria de Hérédia, en l'honneur du *Jason*, dans le *Parnasse contemporain* (3e série).

tions antiques. La mort pour lui est une jeune femme au visage doux et triste, à l'œil farouche, mais qui le voile souvent à demi, par pitié pour les pauvres mortels. C'est ainsi qu'on la voit intervenir dans *La Mort et le Bûcheron*, mettant la main sur le malheureux qui se retourne et frémit, pendant que son chien, essayant de le défendre, aboie tout tremblant. Mais le *Jeune homme et la Mort* surtout nous offre une vision admirable de la divinité funeste (1). L'œuvre est célèbre, particulièrement touchante même en son inspiration : car elle était vouée à la mémoire de Théodore Chassériau ; c'était un hommage d'amitié et de reconnaissance. Mais comme M. Gustave Moreau ne peut pas s'empêcher de parler pour tous, il se trouve que ce salut posthume, adressé à un ami, s'applique en même temps à tous ceux qui meurent jeunes, n'ayant pu récolter que les prémices de la gloire. Un jeune homme aux traits énergiques, à la figure passionnée et vaillante, dont les yeux noirs, brûlant d'un feu sombre, sont encore pleins du rêve de la vie, s'avance d'un élan rapide et fier, de face, un bouquet de fleurs en main, s'apprêtant à poser sur son front la couronne de lauriers d'or qu'il vient de conquérir. Mais déjà se mêle un peu de fièvre à son exaltation ; déjà son bras se glace et se raidit, sa main va laisser tomber la récompense tant désirée. A terre, des roses éparses s'effeuillent, et un petit génie regarde un flambeau qui s'éteint. En effet, derrière le triomphateur glisse endormie, d'un vol insensible, une femme à la beauté sombre, allongée dans ses voiles et couronnée de fleurs, qui porte une longue épée et un sablier. C'est la Mort, toujours flottante au gré du vent, qui vient sans qu'on s'en doute trancher les nobles espérances et les brillantes promesses : ombre légère dont on ne devine jamais l'approche, créature impitoyable qui frappe en aveugle ceux qu'elle a choisis. Le jeune homme s'en ira en plein enthousiasme et en plein délire : heureux après tout, car il n'aura pas eu le temps de souffrir.

On a pu remarquer, dans le cours de cette excursion que nous venons d'entreprendre à travers l'œuvre de M. Moreau, combien d'ordinaire chez lui la pensée reste incertaine, volontairement nuageuse et vague. Autant ses tableaux sont arrêtés et précis de formes, sur-

(1) Le tableau, qui parut avec le *Jason* au Salon de 1865, appartient à M. Cahen d'Anvers. On en trouve une réplique à l'aquarelle dans la collection Hayem.

chargés de détails exacts, — je ne dis pas réels, — autant ils deviennent inconsistants, quand on essaie d'en pénétrer l'esprit. Ce sont des rêves cristallisés par une vertu magique, mais qui demeurent du rêve et se fondent dès qu'on les touche. Il est presque impossible de les fixer, de les saisir, de les posséder entièrement : car ils contiennent tant de choses subtiles et légères, tant d'intentions fines qu'on n'est jamais sûr d'avoir tout dit, d'avoir tout vu. Il n'y a pas qu'une explication possible; il y en a souvent plusieurs, toutes également vraies, également acceptables par l'artiste, et qui ne font que rendre les nuances changeantes de son sentiment. Les gens sévères lui feraient volontiers un reproche de cette indécision. Il me semble pourtant que c'est le meilleur de son charme. De même que la musique, le plus indéterminé des arts, s'ouvre tour à tour et presque en même temps à l'expression d'émotions très diverses, les fait chanter toutes à la fois, et tient au cœur un langage sans paroles dont la douceur est inexprimable, autant qu'en est profond le retentissement en nous, M. Gustave Moreau nous émeut sans fin, nous ébranle jusque dans nos plus secrètes fibres. Tout ce qu'il porte en lui de lyrisme et de poésie à l'état diffus se concentre dans ses tableaux pour leur donner une âme, et cette âme vibre délicieusement. De là vient que sa peinture est comme une musique sur laquelle chacun est libre de rêver.

(A suivre.) PAUL LEPRIEUR.





L'EXPOSITION WATTEAU A LILLE



'Union artistique du Nord a organisé à Lille, dans une des salles du palais Rameau, une très curieuse et très instructive exposition des peintres de la région du Nord au xviiie siècle; elle a placé son exposition sous le vocable de Watteau, le maître valenciennois qui y est représenté par quelques toiles et dessins d'un grand intérêt; mais en même temps la commission a fait une large part aux artistes du cru, prédécesseurs, contemporains ou successeurs du peintre des fêtes galantes.

C'est ainsi que nous voyons un excellent portrait de De Reyn, cet élève de Van Dyck, qui suivit son maître en Angleterre et travailla à presque toutes ses œuvres. Ce portrait qui représente *Jeanne de Meny,* veuve de l'amiral Colaert, est très large de facture, très

vivant et très béau. Il rappelle, à s'y méprendre, les procédés et la couleur de Van Dyck.

Van Oost, le fils, figure à l'exposition de Lille par une dizaine de toiles, parmi lesquelles il convient de signaler le *Portrait de Jacques du Bosquiel*, d'une grandeur un peu solennelle d'allure, mais très harmonieux de tons; et surtout l'admirable *Portrait du chanoine de Lobel*, d'une peinture grasse, moelleuse, forte, avec une expression et une intensité de vie dans le visage, un éclat de couleur, qui sont dans la meilleure tradition de l'école flamande. Deux beaux portraits de Wallerant Vaillant, un des créateurs de la gravure à la manière noire, sont non moins curieux par la mesure qu'on y remarque, le souci des délicatesses et une recherche persistante du sentiment poétique.

De Jean-Baptiste Monnoyer nous voyons quelques belles pages, très authentiques. Les deux *Bouquets*, compris au catalogue sous les numéros 68 et 69, sont d'un art fin et délicat, le *Vase de fleurs avec fruits* est une décoration grandiose avec une note triomphante très marquée. Arnould de Vuez, qui a inondé Lille de ses productions, ne pouvait manquer d'avoir sa place dans cette galerie; mais quelle pauvre figure font les œuvres de ce pasticheur qui a imité tour à tour Poussin, Lebrun, l'italien Romanelli et beaucoup d'autres, sans jamais réussir à trouver un accent personnel! On passe rapidement devant ses toiles insipides pour arriver de suite à Antoine Watteau.

Les *Comédiens Italiens,* œuvre inachevée, est une pure merveille. Ce tableau comprend quatre personnages. Deux jolies femmes en robes, l'une bleue, l'autre rose, content fleurette à un Pierrot qui les écoute ahuri, n'osant croire à leurs provocations, et craignant d'être la dupe d'une raillerie, tandis que, derrière lui, Arlequin se tord, en riant de la naïveté du pauvre hère. La tête de Pierrot est une merveille d'expression. On y lit le désir béat de se livrer aux agaceries des deux femmes, en même temps qu'une timidité craintive, une appréhension du ridicule, exprimés d'une façon saisissante. Comme facture, cette tête, dans ses dimensions restreintes, est encore plus curieuse; elle est traitée avec une ampleur, une fermeté et une largeur de touche étourdissantes. Les vêtements sont plus sommairement brossés, mais à deux pas tout s'harmonise avec une

puissance telle que je ne sais si le *Gille* si renommé de la salle Lacaze, au Louvre, est supérieur à ce Pierrot. A noter les nuances fugitives, les contrastes harmonieux des deux robes de femme, et la tête d'Arlequin qui sous le masque rit d'un rire si franc et si gouailleur. Par malheur les jambes d'Arlequin sont d'un dessin défectueux. C'est la seule tache de ce tableau qui, sans cela, pourrait compter parmi les chefs-d'œuvre du peintre.

Un autre tableau de Watteau, la *Danse*, sans avoir la haute valeur du précédent, est encore fort beau. Quelques dessins aux trois crayons dont l'un a été acheté 4,000 francs, il y a quelques années, nous montrent tout ce que dans ce genre la main de Watteau avait de sûreté, de finesse et de coquetterie.

Pater, un des disciples de Watteau, se tient assez bien à côté du maître dont il n'est que le clair de lune. Une *Scène galante* de sa meilleure manière mérite l'attention pour son coloris délicat, ses fines figurines et l'harmonie de la tonalité générale, avec une dominante bleuâtre, très douce à l'œil, mais un peu froide. Nous préférons à cette toile le *Portrait d'une jeune femme en costume de théâtre,* qui est une œuvre attachante, curieuse, d'un procédé quelque peu fantaisiste, avec un abus du vert dans certains détails des carnations, mais d'un éclat et d'une séduction incontestable.

Les neveux de Watteau, Louis et François, ont marché dans le sentier frayé par lui, subissant son influence et quelquefois saisissant comme un pâle reflet de sa palette. Ils figurent avec de très nombreuses toiles, à l'exposition de Lille, et l'on a plaisir à contempler leurs scènes de mœurs locales.

De très beaux portraits de Donvé, dans le goût de Greuze, de ravissantes petites toiles de Boilly, des gouaches et surtout d'admirables miniatures des Van Blarenberghe, complètent cette exposition, qui contient en outre de nombreuses œuvres d'artistes moins connus, mais qu'on a bien fait d'exposer, car elles achèvent de donner une vue d'ensemble du développement et des progrès de l'art dans une région éminemment artistique, pendant une période d'un siècle et demi.

JULES DUTHIL.



LE SALON DE 1889

LA SCULPTURE



'Histoire, c'est-à-dire le roman de l'humanité à travers les âges, le récit de nos souffrances et de nos joies, de nos élans vers un état meilleur et de nos chutes découragées, livre toujours ouvert de nos destinées où les plus grands esprits, philosophes ou pasteurs d'hommes viennent chercher des exemples ou des consolations, et dont se détournent seuls ceux qui ne savent ni le lire ni le comprendre, — l'Histoire qui, après la Religion, a été l'inspiratrice des plus beaux ouvrages de l'art, a encore fourni le thème des deux plus belles œuvres de cette Exposition annuelle : la *Jeanne d'Arc* de Fremiet et celle de P. Dubois.

M. Fremiet appartient à cette saine et puissante génération d'artistes qui a gardé le culte de la sincère observation de la nature, et de la mâle probité de l'exécution. Les animaliers auront en partage la gloire artistique la plus pure et la plus incontestée de ce siècle. Chez eux, ni théories littéraires, ni visions sans but, ni formules puériles substituées à des formules étroites et se croyant progrès,

mais le souci impérieux de la forme vraie dans son contour et ses proportions absolues (voir les dessins de Barye), la recherche obstinée des mouvements sous l'épiderme, l'intelligence de la vie obscure et profonde des êtres primitifs.

La *Jeanne d'Arc* de M. Frémiet est une fière leçon donnée aux artistes modernes, amis de l'art facile, toujours content de soi-même. Cette statue était, depuis des années, coulée en bronze et plantée sur son socle de la place des Pyramides. L'artiste avait lieu de se croire satisfait, car les critiques qui avaient atteint son œuvre n'étaient pas de celles qui la renversent. Ses scrupules allèrent cependant plus loin que ces critiques, si loin, qu'il se décida au plus grand effort qu'on puisse demander à un artiste: celui de refaire son œuvre. On se délasse d'un travail par un autre, mais rentrer dans une œuvre dont on est sorti, repasser par les chemins qu'on a déjà parcourus comme des calvaires, retrouver au même point ses doutes, ses hésitations, ses angoisses, c'est rentrer dans les sept cercles de l'enfer après s'en être évadé et avoir revu les étoiles.

M. Fremiet apporte aujourd'hui le résultat de ce labeur énorme. A dire vrai, les changements qu'il a apportés à sa Jeanne d'Arc, sont importants, mais n'en modifient pas l'aspect général. Le principal est dans la taille agrandie de l'héroïne. L'ensemble gagne en équilibre des masses; il perd dans ses effets de contraste. Le cavalier est maintenant proportionné à sa monture; peut-être était-il plus original de montrer, comme dans la première version, la frêle jeune fille écrasée sous son déguisement de fer et se grandissant sur la selle de son puissant destrier. Quoi qu'il en soit, la nouvelle *Jeanne d'Arc* nous apparaît comme un garçon intrépide et obstiné, physionomie de résistance plutôt que d'attaque, de courage plus volontaire qu'enthousiaste. C'est ainsi que Fremiet comprend l'héroïne, et il a raison.

P. Dubois qui la voit tout autre a également raison. Sa *Jeanne d'Arc* est tout flamme et tout mouvement. Le cavalier cuirassé est une jeune fille qui ne sait se tenir sur sa selle, qui brandit une lourde épée d'un geste maladroit, mais qui court à l'ennemi d'un pas éperdu, le regard au ciel. Tout dans cette œuvre porte la marque d'une double originalité d'artiste et de lettré. Depuis le geste, inspiré du sceau des ducs de Bourgogne, jusqu'au port du cou, jusqu'au regard illuminé, tout est étudié, voulu, exprimé avec la distinction



Imp. R. Taneur Paris.

JEANNE D'ARC

(Salon de 1889)

la plus délicate. L'ensemble a de quoi déplaire aux derniers amateurs de l'art néo-grec; l'attitude est gauche, le geste est naïf; le règlement de l'École interdit des saillies aussi prononcées, mais l'œuvre est dans la nature, c'est-à-dire dans la vérité, et la vérité emporte tout. La *Jeanne d'Arc* de P. Dubois n'est pas la Jeanne d'Arc définitive; celle-là, comme tous les types surnaturels est irréalisable, mais telle qu'elle est, elle sera inoubliable à ceux qui l'auront vue.

M. Pézieux, lui aussi, a voulu faire une *Jeanne d'Arc.* Il intitule sa statue: la bonne Lorraine, et il la place debout sur son bûcher, le corps revêtu de flammes. C'est donc bien de la sculpture d'histoire que M. Pézieux a voulu faire et non une impression ou un sentiment pour lequel il a cherché un titre dans l'histoire.

L'artiste nous oblige donc lui-même à des exigences qu'il n'a pas entièrement satisfaites. Nous nous sommes fait de Jeanne d'Arc une idée qui n'est peut-être pas la véritable, mais qui s'impose à notre imagination et qui résiste à de nouvelles interprétations. Il y a dans la figure de M. Pézieux, une apparence de « femme du monde » qui contredit tout ce que nous savons de cette jeune fille qui fut l'âme la plus forte et la plus saine que le passé nous ait léguée. L'artiste en cherchant la couleur, l'a trouvée en effet, mais aux dépens de la forme. Les pieds, le bras, l'épaule sont des morceaux de premier ordre comme coloris et comme vibration d'épiderme, mais l'ensemble, dans le tourbillon de flammes, de fumée, de linge brûlé qui enveloppe la martyre, a perdu sa forme de plastique pure. Un Grec n'eût pas compris cet art qui emprunte sa valeur, non aux premières conditions de la sculpture, mais à toutes les pensées, les recherches de sentiments que des siècles de raffinement intellectuel ont déposées en nous.

Falguière est aussi un coloriste, que la manière de M. Henner tourmente, mais qui, heureusement, a gardé de ses premières études le souci du contour. Sa statue de la *Musique* est charmante de simplicité discrète, la couleur qui est partout dans ce marbre blanc n'en trouble ni la santé, ni la grâce. Il n'y aurait que des éloges à donner à cette œuvre, si l'artiste n'avait cherché quelques effets de couleur que n'admet guère l'austère gravité de son art. Les paupières abaissées jusqu'à clore le globe de l'œil, les longs cils blonds qui les cernent, la draperie brillante et chiffonnée sont des procédés qui rappellent plus la recherche des petits maîtres du XVIII[e] siècle

que l'impeccable respect de la nature, l'inflexible observation de la forme des choses qui a été la règle première des maîtres de l'antiquité et de la Renaissance.

Le tombeau de P. Baudry est toujours de l'art aimable et facile de M. Mercié. La statue de la *Douleur* a cette grâce rêveuse et incertaine qu'il imprime à ses figures décoratives. Nous espérons de cet artiste qu'il retrouvera bientôt ces cris de colère héroïque et de révolte qui s'appellent le *Gloria victis* et le *Quand même*.

Citons encore le *Judas* de M. Becquet, Judas pendu, la figure grimaçante, les pieds aux ongles crochus, tordus comme ceux d'un démon, œuvre d'originalité singulière; la *Dernière orgie* de M. Lanson, qui est le dernier acte des noces d'Attila.

M. Ringel est aussi un esprit curieux, un philosophe qui donne un corps aux visions subtiles de son imagination. *Sa Majesté le hasard* est le symbole du caprice insensé qui gouverne le monde et se condamne lui-même.

Le *Jeune Pêcheur* de M. Labatut est une œuvre gracieuse; la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de M. Ferrary est un groupe robuste d'exécution, réalisation en marbre d'un type de bourreau oriental que Gustave Moreau et après lui Benjamin Constant avaient déjà fixé sur la toile.

Parmi les bustes un *Souvenir du Berry*, figure de paysanne fine et sournoise, de couleur fraîche et ferme, l'excellent portrait de M. André Theuriet par Dalou, celui de M. Lafenestre, le poète de l'émotion délicate, l'artiste au goût sûr dont les jugements ont la grâce aiguisée des maîtres anciens qu'il aime, enfin le double envoi de Guillaume : le buste de l'empereur du Brésil, et celui de la duchesse de Palmella, portrait de grande allure, tout imprégné de hautaine aristocratie.

GASTON SCHÉFER.



LA VIE RUSTIQUE ET LE PAYSAGE



Paris, par ces jours d'été et d'Exposition universelle, la critique d'art devient un véritable plaisir pour le Salonnier, quand elle doit traiter de la nature et de la vie rustique. C'est alors un travail qui repose et qui rafraîchit. Tout en écrivant, on respire l'arome délicieux des fenaisons de juin; parfois on s'arrête, pour rêver, à « l'ombre verte » des hêtres ou des charmes; et sans les soucis du voyage, on évoque paisiblement :

Les paysages couverts
De tons verts,
Les ciels brouillés ou sans tache,
Où Phœbus a des couchers
Panachés
De groseille et de pistache!

Le plus grand succès du Salon est justement, cette année, pour un « sujet rustique ». Et ce succès, hâtons-nous de le dire, est parfaitement légitime. Il s'agit des *Bretonnes au Pardon,* de M. Dagnan-Bouveret. Sous le ciel gris de l'austère et mélancolique Bretagne, dans un pré, non loin de l'église, grise comme le ciel, dont le svelte et haut clocher s'effile à l'horizon, plusieurs femmes de la campagne sont assises sur l'herbe. Elles sont six, qui forment le cercle; et toutes sont vêtues de noir, avec coiffes et larges collerettes blanches. Telle est d'un grand âge, avec son visage ridé et tanné d'aïeule champêtre; deux ou trois sont des jeunes filles ou de très jeunes femmes. L'une d'elles, à droite, lit à haute voix quelque prose religieuse; les autres, celles que nous voyons de face et celles que nous voyons de dos, semblent écouter religieusement. A gauche, derrière elles, et les dominant de toute leur stature, deux hommes, chapeau de feutre rond, veste courte et ample ceinture bleue, se tiennent debout, qui, eux aussi,

écoutent vaguement la lecture pieuse. Dans cette scène simple et sévère, on sent une singulière intensité de vie ; on y respire une pénétrante impression de plein air, de grand air. Les figures, les attitudes, sont d'une sincérité calme, d'une justesse sûre, d'une placidité naïve et magistrale ; elles sont caractéristiques, fortement suggestives. Sur le visage de ces *vraies* Bretonnes, vous ne retrouverez pas la mysticité convenue de l'imagerie ecclésiastique. Elles sont mystiques, c'est vrai, mais pas plus qu'elles ne sauraient l'être ; et leurs traits conservent, dans cette expression de béatitude triste et végétative, la finesse et l'âpreté du cru. Elles sont bien des paysannes, et ne sont rien que des paysannes, mais avec toute la valeur de beauté qu'elles possèdent. Regardez la jeune liseuse, avec son joli profil légèrement aquilin, son accent ferme et fin, son air d'inspiration autoritaire ; et à côté d'elle, cette ravissante figure qui écoute, dure et suave à la fois, passive et entêtée, extatique et positive, les lèvres serrées, les yeux perdus dans l'ombre et dans le rêve. Pascal a peut-être bien dit, en disant que l'homme n'est ni ange ni bête. Pourtant vous trouverez, dans l'expression de ces femmes des champs, je ne sais quelle extase sainte mêlée à cette âme instinctive qui flotte dans le regard mystérieux des animaux, tandis qu'ils poursuivent « le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais ». En vérité, le tableau de M. Dagnan-Bouveret est typique ! toute la Bretagne est là. Non, certes, la Bretagne de l'avenir. Mais la vieille Bretagne celtique, la tendre et farouche Armorique, avec ses neiges d'antan. L'œuvre n'est pas moins remarquable, au point de vue technique. C'est merveille d'y avoir fondu ces larges taches noires et ces larges taches blanches dans une aussi délicate harmonie. A parler exactement, d'ailleurs, le blanc et le noir ne s'y trouvent pas d'une façon absolue, d'une façon brutale. C'est une gamme exquise de gris, depuis le gris le plus sombre, jusqu'au gris le plus clair. Les grandes coiffes et les grandes collerettes imprègnent de leur lumineuse blancheur les vêtements noirs, qui, d'une façon analogue, les imprègnent d'ombre ; et ces reflets mêlés flottent sur les visages d'un rose terreux. C'est un tour de force, accompli sans préméditation apparente, sans prétention dogmatique, sans faiblesse et sans outrance.

Le même artiste expose une *Madone*, qui a aussi un singulier charme de sainteté rustique. C'est une paysanne moderne, divine-

ment extasiée par l'amour maternel. Il faut applaudir avec une discrète sympathie, à cette tentative de transfiguration de la nature par l'art. Sous une tonnelle verte, elle s'avance vers nous, la Madone, son doux enfant emmailloté dans ses bras, enveloppée d'une longue robe blanche verdie par les reflets des feuilles, et coiffée d'un petit béguin blanc. *Ave Maria, gratiâ plena!..*,

Plusieurs autres tableaux de religion rustique méritent d'être mentionnés avec ceux de M. Dagnan-Bouveret. Dans la grande toile où M. Lesur déroule sa procession de *Communiantes*, on retrouve des effets de blancheur en plein air, auprès des noirs vêtements modernes. C'est fort habile et d'une expression juste; et l'arcade grise, qui s'ouvre sur les champs, encadre un exquis paysage. *Un baptême à Vattetot-sur-Mer*, de M. Gelhay, est d'une exécution franche, large et claire. Teintes vives, sans discordances. Types hardiment accusés, dans ce coin d'église normande, sous ces murs nus, entre ces stalles de bois et cette statuette de la mère de Dieu. Je vous recommande l'homme en redingote noire, avec ses épaules carrées de robuste travailleur. La tête jaune et chauve du vieux curé, qui mâche du latin avec sa bonne grimace bénisseuse, est tout en poème.

Avec M. Deyrolle, nous voici de nouveau au Pardon. Il s'agit cette fois du *Pardon de Notre-Dame de Kervenec*. Paysans et paysannes sont groupés à la porte de l'église où l'on dit la messe. L'église est remplie, et ils n'ont pu y trouver place. Comme chez M. Dagnan, mais en bien plus grand nombre, les hommes se tiennent debout; et les femmes sont assises sur l'herbe, robes noires, coiffes et collerettes blanches. Elle est tout à fait engageante, l'antique église, aux toitures basses couvertes d'ardoises moussues, sur ce fond de fraîches feuillées; et cette digne paroissienne, ornée d'un beau parapluie rouge, doit bien regretter de n'y pouvoir dévotement suivre l'office. — Très pittoresque aussi, la *Place de l'Église à Champigny*, telle que nous la donne M. Bahieu, avec des femmes en deuil et des feuilles mortes! — M. Paul Duthoit montre *Les Derniers Sacrements en bateau,* dans un paysage crépusculaire d'une mélancolie solennelle. Et M. Georges Claude fait porter *Le Viatique dans la montagne* par un prêtre en dalmatique dorée, que suivent, sous les pics neigeux, deux enfants de chœur blancs et rouges, qui se conforment à sa sainte pensée. — Signalons encore, avant de passer à des thèmes plus profanes, *Les*

Lys, de M. Adrien Demont, lys accompagnant de leur candeur fleurie une humble famille de travailleurs, qui pourraient parfaitement figurer une Sainte-Famille. M. Demont expose, en outre, une bonne marine, *Gros temps :* soir d'orage, plage sombre, vol d'oiseaux blancs entre les flots verts et les nuages cuivrés.

Les deux envois de M. Roll n'ont guère obtenu moins de succès, surtout chez les gens du métier, que les deux envois de M. Dagnan-Bouveret. C'est diamétralement différent, mais d'un aussi vif intérêt. Sous cette rubrique : *En été*, M. Roll a peint deux jeunes femmes élégantes, un petit garçon et un chien gris, dans les hautes herbes. Une des deux jeunes femmes, blonde et rose, avec des roses à la main, est debout, en blanc ; et l'autre, en rose, cheveux châtains, est assise sur le pré. Belle peinture, claire, vivante, vibrante, mélodique, et comme baignée d'une brume aurorale de fraîche et tendre lumière. Le second envoi, *Enfant et taureau,* est plus réaliste et plus puissant : dans l'herbage, un petit bouvier blond, tête nue, et sommairement vêtu d'un grand pantalon et d'une bretelle solitaire, tire par la corde qui sert de longe, un superbe taureau roux taché de blanc. Prairie et campagne sous le ciel bleu ; et, derrière une palissade de planches, hautes fleurs de soleil épanouies en leur rondeur d'or jaune. M. Roll est un maître animalier ; les musées de Hollande nous envieront ce taureau d'une admirable bestialité, auprès de cet enfant grêle qu'aimeraient les Espagnols de la grande époque.

M. Roll nous a fait dévier. Nous aurions dû passer directement de la peinture religieuse à la peinture mythologique, car il y a toujours (et ce n'est pas nous qui le regrettons, n'est-ce pas ?) d'excellents artistes qui cultivent, en dépit des réalités et des brutalités ambiantes, le mythe sacré et l'héroïque allégorie. La *Diane* de Mme Marie Cazin nous console quelque peu de l'abstention si regrettable d'un maître tel que M. Puvis de Chavannes. C'est une Diane « primitive » ; et il semble qu'elle se soit échappée de l'Olympe héllénique, pour explorer, avec ses deux chiens blancs, le *Paradis* de Dante : elle va certainement se convertir ; bientôt ce sera, non plus Phœbé, sœur d'Apollon, mais sainte Hubertine, cousine de saint Hubert. Païenne ou chrétienne, il y a quelque chose de divin en elle ; et avec elle, on se sent vraiment dans un bois sacré. C'est naïf, enfantin, délicieux et féerique ; et cette vision

de chasseresse virginale flotte comme un beau rêve dans la blanche lumière.

C'est sous les vertes ramures d'une forêt enchantée que M. Quinsac fait jaillir sa *Fontaine de Jouvence*, parmi les roches sur lesquelles trône, une flèche à la main, le radieux enfant Cupidon. A terre gît la faulx, la grande faulx du Temps vaincu par l'Amour. Une très gracieuse fille d'Ève, dans le léger costume de l'Éden, se penche pour boire dans le creux de sa main cette onde merveilleuse. Elle est déjà rajeunie ; elle pourrait admirablement personnifier la Jeunesse, avec sa gorge en fleur et ses cheveux de soleil. Et nous n'avons pas besoin, pour rajeunir aussi, de mouiller nos lèvres à la source merveilleuse ; il nous suffit de contempler cette fraîche enchanteresse, faite à souhait pour rouvrir aux pauvres mortels le Paradis perdu.

Le *Poème des bois*, de M. Gabriel Guay, est un poème d'automne; c'est le poème mélancolique de la chute des feuilles, symbolisé de la plus heureuse façon par une multiple évocation de la beauté féminine. Sous les grands arbres noirs et les frondaisons rousses, les Dryades s'endorment aux premiers souffles de l'hiver ; et, entre toutes, je vous recommande cette superbe déesse nue, oreille rose et cheveux d'or, qui, là, repose, couchée sur les mousses, la tête appuyée sur son bras, et dont Giorgione eût admiré les riches carnations toutes pétries de lumière. Voici les vers qui ont inspiré M. Gabriel Guay :

> C'est l'hiver. Le froid souffle. Adieu les grands jours d'or,
> Adieu le chant des nids et le parfum des roses !
> La Dryade aux yeux bleus, pâle et paupières closes,
> Dans le bois noir, sous les feuilles mortes, s'endort.

De cette belle Élégie symbolique, nous passons tout naturellement aux nombreuses Idylles, qui s'épanouissent dans le Salon de 1889. Que de peintres idylliques, depuis M. Bonnat jusqu'à M. Binet ! Mais chacun comprend l'Idylle à sa façon ; et les œuvres, fort heureusement, ne se ressemblent pas plus que les tempéraments de ceux qui les ont exécutées. En devenant idyllique, M. Bonnat est resté fidèle à lui-même. Son éphèbe nu et sa fillette non moins nue, qui, le premier de face et celle-ci de dos, se contemplent béatement, les bras levés et les mains jointes aux mains, sont les dignes frère et sœur des nombreuses figures qu'il a maçonnées d'une truelle si magistrale.

Pour l'expression, je préfère le dos de la fillette au visage de l'éphèbe, dont la triomphante banalité me laisse froid. La pose est d'une préciosité à la fois fade et agaçante, d'une fatuité presque ridicule. Les carnations, quoique zébrées et tatouées d'ombres et de rayons, restent grêles et molles. Tout cela manque si profondément de naturel, de beauté pure et d'innocente candeur, que la scène en paraît légèrement grivoise : excitation d'une mineure à la volupté ! Je ne demande grâce que pour la chevelure d'un blond ardent qui rayonne sur l'occiput et sur la nuque de cette Batignollaise déshabillée.

L'idylle de M. Raphaël Collin s'appelle *Jeunesse ;* et en effet ses deux personnages, comme ceux de M. Bonnat, sont très jeunes. Le paysage est charmant : vaste prairie, bouquets d'arbres et collines violettes à l'horizon. Des moutons. Un chien gris, couché sur l'herbe, la langue pendante. Daphnis est berger, Chloé est bergère. Une flûte de Pan traîne parmi les fleurs rouges et bleues de la prairie. Daphnis est brun, Chloé blonde. Daphnis, étendu à plat ventre sur le pré, lève la tête pour baiser Chloé, assise par terre, le buste droit. Pour Chloé, carnations à la rose ; carnations à l'ambre pour Daphnis. La nature indulgente baigne d'une sérénité tendre ces amours enfantines. Et ce serait délicieux, si Daphnis n'avait une jambe si désagréablement tordue et retournée. Ce berger se termine en faune. C'est peut-être d'un dessin exact, mais l'impression en est pénible, sans toutefois gâter le charme de la caressante évocation.

L'autre envoi de M. Raphaël Collin, *Le Matin,* est d'une plus directe modernité. A la fenêtre ouverte où fleurit un glaïeul, entre les volets où luisent des taches de soleil, parmi les verts feuillages qui grimpent aux murs, nous apparaît une gracieuse figure de femme, debout, la main sur la barre d'appui, en chapeau de paille garni de fleurs des champs, et en élégante robe fond blanc à petits bouquets roses et bleus. On resterait longtemps devant cette charmeresse. Mais nous n'avons pas le loisir de nous attarder. D'autres idylles nous sollicitent.

D'abord, celle de M. Pascal Blanchard, une idylle printanière, brune et blonde comme celle de Raphaël Collin, nue comme celle de M. Bonnat, avec des iris fleurissant sur l'eau. Puis celle de M. Duffaud, nocturne et sentimentale, « *Leis estellos* », avec deux lignes

d'Alphonse Daudet comme légende : « Elle resta ainsi sans bouger, jusqu'au moment où les astres du ciel pâlirent, effacés par le jour qui montait ». C'est sur le sein de son pâtre fidèle que « reste ainsi » la bien-aimée, au milieu d'un paysage biblique, dont la solennité familiale se mêle vaguement à leurs rêves stellaires. Avec M. Luis Jimenès, un élève de l'Académie de Séville, l'idylle s'appelle : *Un premier mot d'amour*, et s'offre à nos yeux sous la figure d'une petite paysanne en bonnet blanc, d'une réalité délicieusement expressive. Le même artiste expose une autre travailleuse des champs, plus réaliste, mais non moins curieuse, dans cette étable où elle enlève *Le Fumier*. La scène de *Printemps* qu'a envoyée M. Bramtôt, affecte des proportions bien vastes ; il n'y a là cependant que deux amoureux rustiques, assis en vêtements de travail sous les lilas. M. Adrien Moreau nous fait remonter le cours des ans, et c'est en costume Louis XV que marivaudent au bord de la rivière les gentils personnages de sa florianesque bergerie. M. Moutte transporte l'idylle *Sur la plage*, *à Fos*, *en Provence*, parmi les filets qui sèchent à l'air salé. *Avant l'embarquement* est aussi une gracieuse idylle marine qui fait honneur à M. Guillon ; et j'admire sa *Pêcheuse de goëmons* qui revient de la mer, le trident à la main, belle et typique comme une déesse des flots verts. M. Aimé Perret a le pinceau très spirituel dans son *Aveu tardif;* c'est plaisir de voir avec quelle tendresse rétrospective, sur cette route champêtre où ils cheminent, le bonhomme offre à la bonne femme qu'il idolâtra jadis, et que peut-être il idolâtre encore, une délicate prise de tabac. Terminons la série par *Les amoureux* de M. Binet : ici nous sommes en plein réalisme rural. Près d'une petite rivière dont l'eau bleue coule, lente, sous les saules, devant une haute palissade de planches au-dessus de laquelle apparaissent des toitures à tuiles roses, parmi les hauts chardons aux fleurs violettes, un jeune ouvrier en tenue de travail et sa bonne amie, pauvre comme lui, profitent d'un moment de loisir pour s'embrasser sur les lèvres à bras le corps. C'est d'une vérité poignante. Ce serait cynique, si ce n'était touchant. On est désarmé par cette passion violemment ingénue, par cette fleur sauvage et capiteuse d'animalité mystique.

Le titre du tableau de Mme Virginie-Elodie Demont-Breton : *L'homme est en mer*, me semble un peu trop littéraire. C'est

simplement une jeune mère, la femme de « l'homme » nécessairement, qui, assise au coin de l'âtre, tient sur ses genoux son enfant endormi. Le groupe est vivement éclairé par les beaux reflets rouges du feu qui brûle au fond de la grande cheminée. Attitude et physionomie d'une expression inoubliable. — Jolie figure de jeune femme à la fontaine, sous les pourpres du couchant : Pinchard *pinxit*. Un bon point aux petites cueilleuses de fleurs des champs de M. Smith-Lewis, et aux grandes cueilleuses de fleurs des bois, si poétiquement belles, de M. Emile-René Ménard. Elle est bien poétique aussi, *La maison abandonnée* de M. Boutet de Monvel, cette maison close et envahie par la verdure ; sur le seuil, une femme en deuil semble sangloter le vers de Victor Hugo : « La maison me regarde et ne me connaît plus ». Devant la *Pièce d'eau* de M. Jeanniot, une fillette contemple un cygne ; eau, cygne, fillette, sont d'un charme délicat sous la feuillée verte. J'aime cordialement les figures si bien françaises des *Laveuses* de Lhermitte ; et il est bien français,aussi, le coin du paysage taché de soleil, où elles battent leur linge. Arrêtez-vous pour voir les pêcheuses de Haquette et d'Eugène Feyen, et dans la grande marine de M. Middelton Jameson : *La prière avant le départ pour la grande pêche*, regardez ces femmes et ces enfants à genoux sur la jetée, sous les cierges allumés, devant la blanche Notre-Dame des matelots, tandis que la flottille prend le large ! Très attrayante, sous son foulard rouge et son tablier bleu, la *Glaneuse* de M. François Laugée, qui bat vaillamment sur la pierre de son humble logis le blé glané par elle. Je vous recommande tout particulièrement *La petite lieuse* de Hagborg, qui s'en va, faucille à la main gauche, et liens de paille sous le bras droit, dans un magnifique paysage, baigné d'une fraîche lumière gris-de-perle légèrement irisée. M. Beyle nous ramène à la mer avec ses ravissantes *Pêcheuses du Hourdel*,et ses robustes *Ramasseurs de varech*, si courageux à l'ouvrage, l'homme et la femme, sous ce ciel gris, rayé de pluie à l'horizon, devant ces vagues glauques et écumeuses, sous ce vol de mouettes et de goélands. A signaler également les marines de MM. Gabriel Gruchy et Thiellet, les *Laveuses d'Étretat* si joliment agenouillées sur les galets de la plage par M. Bach, les dramatiques pêcheuses de M. Vail qui contemplent avec angoisse l'orageux océan, et *La femme du marin* que M. Firmin Girard a si mélancoliquement évoquée.

Il faudrait plus de place que je n'en puis réclamer ici, pour apprécier dignement *En congé*, d'Eugène Chaperon ; *Deuil*, de Clifford Grayson ; le *Verger en Écosse*, de James Guthrie, avec sa belle petite ramasseuse de pommes à genoux dans l'herbe haute; l'*Idylle dauphinoise* d'Alexandre Hirsch, oubliée à tort dans notre collection d'Idylles ; *Intérieur en Finlande* d'Axel Gallèn ; *Orage en plaine* de Victor Gilbert, avec les deux paysannes en route fouettées par l'averse; la *Gardeuse d'oies* de Durst, qui m'a fait songer au beau tableau naguère exposé par De Nittis; *Une apprentie fileuse à Montcourt*, par Léon Delachaux ; les deux *Faneuses* de Fernand Blayn ; le *Marché au beurre du Tréport* de M. Paul Thomas, avec sa curieuse rangée de marchandes; les *Rosiers du Petit-Saint-Siméon* de M. Charles-Armand Thomas ; la *Batteuse* de M. Pluchard ; la *Fillette au coq* de M. Couturier ; la *Famille de Pêcheurs* de M. de Vergèses ; la curieuse *Propagande boulangiste* de M. Buland ; la ravissante *Petite paysanne se rendant au marché*, avec ses deux poules dans son panier, signée par M. Jean Brunet ; et les non moins ravissantes faneuses que M. Baïxeras-y-Verdaguez nous montre, sous *Les derniers rayons*, dans une vallée de la Haute-Catalogne.

La *Fête villageoise* de M. Edmond Picard est bien caractéristique, mais un peu caricaturale. Je félicite vivement M. Verstraete pour son *Enterrement en Campine :* le cercueil couvert d'un drap blanc est traîné dans un chariot que suivent, sous le grand ciel gris, dans la vaste plaine morne, des paysannes en lourd manteau noir à capuchon. Beaucoup plus gaie est la grande composition que M. Franc Lamy intitule : *Au fond des bois.* On aimerait à savoir où sont situés ces bois-là ; car le peintre y a groupé une riche collection de baigneuses fort appétissantes. La femme nue est présentée là sous tous ses aspects : blonde, brune, rousse, debout, assise, couchée sur le ventre, étendue sur le dos, songeant, luttant, nageant, sortant de l'eau, y entrant, faisant des bouquets, se couronnant de fleurs. Ces dames ou ces demoiselles sont toutes fort bien tournées, mais semblent un peu pâles. *Un coin de jardin*, d'Édouard Toudouze, est peut-être un tableau d'une hauteur excessive ; mais comme elle est bien vivante et bien naturelle, cette jeune mère paysanne en foulard, en bas bleus et en sabots, qui, assise sur une marche de son jardinet, près d'une touffe de chrysanthèmes jaunes et blancs, allaite tendrement son enfant

blond. Elle est, certes, un peu blanche et rose pour une campagnarde; mais l'attitude est juste, la figure expressive; et nos yeux sont charmés par cette gamme lumineuse de gris clairs et caressants. M. Armand Point obtient un vif succès avec sa *Promenade du jeudi dans les champs;* car elles sont d'une grâce singulière, les fillettes qu'il fait cheminer dans ce sentier aux herbes bleuâtres, entre les blés iridés : aimable scène, paysage d'une impression personnelle qui s'impose doucement aux yeux.

Voici venir la glorieuse légion des peintres animaliers; ils se sont brillamment distingués cette année. Il faudrait avoir la grande âme agreste d'Homère, ou la lyre virgilienne, pour bien faire leur dénombrement. Faut-il les évoquer tous? Veyrassat, avec ses chevaux bien harnachés et ses voitures de moissonneurs; Frère, avec ses chevaux au pré; Thoren, avec ses chevaux au labour, et Calvès, avec ses chevaux à l'eau; Goubie, avec ses poulinières de sang; Didier, avec ses vues de la campagne romaine; Camille Bernier, Beauvais, Barillot, Nozal, Burnand, Jourdeuil, Wattelin, Pezant, Camille Paris, Howe, Emile Claus, Marie Dieterle, avec leurs taureaux, leur bœufs et leurs vaches, au paturage ou à l'abreuvoir; Thiollet, avec son âne mélancolique, en vue de la mer, tout seul parmi les fleurs d'or et d'argent de Villerville; Guignard, avec son énorme embarquement de bestiaux; Vayson, Charpin, Brisssot, Schenck, Desbrosses, Japy, Thompson, avec leurs moutons, leurs bergers et leurs chiens? Regardez attentivement les deux tableaux de Charles Jacque: son admirable *Clair de lune* d'une si fantastique réalité, et son superbe *Intérieur de bergerie* d'une si superbe couleur, sous les murailles imprégnées de lumière. A voir aussi: la *Maréchalerie* de Delahaye, le *Presbytère* d'Alexandre Defaux, avec son curé et sa basse-cour; l'énorme et puissante *Arrivée au pressoir* de Princeteau, la gardeuse de dindons de Pelouse, la chèvre blanche et la fillette blonde en blouse bleue d'Euphémie Muraton. Et puis, une bonne station devant le grand paysage animé de Français: le *Vallon de l'Eaugronne, près Plombières, au soleil couchant.* Voyez-vous sur la route, là, non loin du petit pont, ce chariot traîné par des bœufs, et ce pêcheur au bord de l'eau, et ces faneuses dans la vallée, et ces grands arbres, et cette fumée blanche sous les collines qui ferment l'horizon; et n'êtes-vous pas pénétré de la sérénité grandiose qui flotte sur cette belle campa-

gne parmi les rougeurs de l'occident? Vous n'aurez pas une impression moins vive et moins profonde devant l'œuvre hors ligne de Julien Dupré, la *Prairie.* Là, sous un arbre auquel s'adosse une jeune paysanne en foulard rouge, tablier bleu, grande limousine et sabots de bois, une vache blanche et brune boit dans un baquet plein d'eau. De l'autre côté, à gauche, une brebis broute. Un peu plus loin, une vache rousse. A l'horizon, les paturages sont clos par les collines grises. C'est superbe de couleur; et comme on respire à pleins poumons l'air frais, comme on sent la caresse de cette belle lumière argentine! Le tableau n'est pas bien grand, mais la scène est grandiose en sa robuste et sereine simplicité. Il y passe un souffle biblique; cette petite bergère moderne fait penser à l'antique Rebecca des patriarches.

Quelques épisodes de chasse sont à signaler; là encore nous trouvons de bons peintres animaliers. Ils tiennent généralement beaucoup de place. Grand tableau de M. Georges Busson, *Une fin de chasse à l'étang de Bussière:* les chiens suivent à la nage le cerf mort traîné par un chasseur à cheval. Enorme tableau de M. Henri Fauvel: *Meute de bassets-griffons vendéens en forêt.* Cette meute est une fort belle meute, au double point de vue de la nature et de l'art. Les *Braconniers à la brèche*, de M. Jules Ferry, ont aussi de respectables dimensions. En outre, ils ont des attitudes singulières sur la neige; et l'un d'eux n'a dans le tableau que sa jambe gauche. C'est dans la neige encore, sous un ciel gris-rosé, que M. Gridel chasse le sanglier. Bonne *Chasse au faisan* de M. Gélibert, qui expose, dans *Le rapprocher,* un grand cheval roux et un formidable grouillement de chiens.

Avant d'arriver au paysage purement végétal, arrêtons-nous pour examiner quelques scènes champêtres animées par la présence de l'homme. Devant les deux œuvres de M. Jan-Monchablon, je me suis longtemps attardé, retenu par le charme qui s'en dégage, par le délicieux apaisement qu'on éprouve à s'y oublier. Je crois voir encore ce pré vert semé de fleurs, et, derrière cette mare ombragée par les saules, ce bouquet d'arbres dont le soleil traverse les branches et dore la cime; et là, plus près, cette bergère, assise dans l'herbe, qui tricote à côté de ses deux moutons, sous le léger ciel bleu: c'est un coin d'Arcadie en France. Et dans cet autre site, je crois encore res-

pirer l'odeur du foin fané sur le tapis vert des prés. Quelle intimité exquise sous ces vastes et calmes horizons! Je vous recommande aussi les *Sarcleuses de lin* de M. de Carné, agenouillées en ligne à leur ouvrage dans la plaine flamande; et les *Sarcleurs normands* de M. Félix Bouchor, si justes d'attitude et de physionomie dans ce champ de Freneuse, où cette route grise se déroule entre les pommiers.

C'est l'automne qui a fourni le plus de motifs aux paysagistes purs, aux peintres de la nature naturante. Nous ne marchanderons pas les éloges aux vues automnales de MM. Delpy, Ryder, Chiffonny, Jean Cabrit, Henri Saintin, Wallerstein, Moisson, Albert Wallet, Le Marié des Landelles. J'ai particulièrement goûté l'automne provençal, illustré à Antibes par M. Harpignies, et dans la campagne d'Avignon par M. Moisson, avec de blanches architectures reflétées dans les flots bleus. M. Paul Péraire et M. Kreutzer nous entraînent dans les neiges. M. Jacinthe Rozier, fidèle à son prénom fleuri, nous ramène au printemps. M. Damoye a peint les bruyères de Sainte-Marguerite en Normandie, M. Tanzi les bruyères de Fontainebleau; et leurs paysages sont entre les meilleures œuvres du Salon. Le grand tableau de M. Tanzi, avec ses larges étendues boisées, ses montagnes de roches, ses jeunes pousses de pins, ses tapis de fleurs roses et violettes, évoque, avec une rare puissance et un singulier bonheur, l'âme éparse de la grande forêt. Je ne crains aucunement de passer pour un âne, en célébrant les chardons de M. Errazuris et de M. Emile Bastien-Lepage. MM. Nozal, Paul Colin, De Klyn, ont de beaux champs de blé. Et M. Quignon un magnifique champ de blé noir, épanoui en floraisons blanches sur les tiges couleur de corail. Dans *Un jardinet à Montpellier,* on retrouve le talent sûr et le sentiment délicat de M. Eugène Baudouin. *L'île des Luysettes, près Saint-Mathurin-sur-Loire,* est la plus attrayante des îles, telle que nous la présente M. Tancrède Abraham.

Les plages marines ont aussi leurs peintres; et ce ne sont pas les moins bien inspirés, depuis M. Grimelund qui nous montre si magistralement un village de pêcheurs norvégiens, jusqu'à M. Montenard, qui, outre son grand *Coup de mistral sur la Méditerranée*, nous donne une si lumineuse illustration de la rade de Toulon. Et les grèves de MM. Guillemet, Dauphin, Dardoize, Appian, Didier-

Pouget, Diéterle, Paul Lecointe, Maurice Courant ! Et la curieuse *Chambre-du-Grouin*, de M. Henri Daudet, qui, d'autre part, a peint avec amour la fleur d'or des ajoncs en Bretagne !

Que d'autres œuvres encore mériteraient d'être étudiées à loisir ! Il faudrait décrire et apprécier le beau *Pont de pierre* de M. Busson, comme le *Pont de chemin de fer* de M. Maincent, et le *Pont* si curieusement fortifié de M. Yon. Il faudrait consacrer un page entière aux deux tableaux de M. Pointelin : *Le bief d'Amont* et *La Roche du Loup-blanc*, sobres et intenses comme des Decamps. Je ne puis que citer l'*Angelus en Savoie* de M. Palézieux, le ravissant *Parc en fleurs* de M. Portal, le *Sous bois* de M. Alfred Smith, les visions bizarres mais intéressantes de M. Ernest Quost, le lumineux *Cabaret provençal* de M. Etienne Martin, et les arbres géants de M. Léon Richet. Le *Coin de village* de M. Marchal exige une mention spéciale. C'est un merveilleux fouillis de hautes herbes que dominent les toitures rouges des maisons rustiques. Nous ne pouvons pas non plus omettre M. Edmond Petitjean : la *Place de la Vierge à Mont-Justin* est un chef-d'œuvre de peinture rustique, avec sa fontaine d'où coule un mince filet d'eau bleue, sa statuette haut dressée, ses murs bas sous les chaumes ou les tuiles, et ses verdures éparses sous le grand ciel bleu. Fort belle aussi, la rive verte de La Frette, le long de la calme rivière. *La Seine à Triel*, de M. Charlay-Pompon, *La Meuse à Fépin*, de M. Prosper Galerne, ne sont pas des moins séduisantes rivières ; et la *Houblonnière* de M. Emile Barau ne plaira pas qu'aux buveurs de bière.

Tout cela, c'est le paysage de France. Le Salon nous offre aussi de bons paysages d'Italie et d'Espagne, par M. de Curzon et M. Sanchez-Perrier. Enfin, les orientalistes ne sont pas à dédaigner. On aura grand plaisir à voir la Turquerie marine de M. Fabius Brest, la gracieuse *Mosquée* de Félix Bouchor déjà nommé, la *Smala* de M. Marius Perret, le *Matin à Tunis*, de M. Chabas, *Midi à Bou-Saada*, de M. Dinet, les *Femmes marocaines au cimetière*, de M. Girardot, et les curieux paysages japonais de Louis Dumoulin. J'ai longtemps rêvé devant la *Samarcande* d'Albert Pépin, ville blanche qui apparaît sous le ciel d'un bleu intense, derrière des bouquets d'arbres pâles, au fond de la plaine grise. Non moins suggestif est le paysage de la mer Morte, que M. Ary Renan intitule : *Jacob et*

Rachel, à cause des deux figures, sommairement indiquées, qu'il y a mises au premier plan. Le rêve s'y mêle singulièrement à la nature. Cazin et Gustave Moreau doivent aimer cela. C'est doux et marmoréen, c'est biblique et moderne, c'est occidentalement oriental. Et quelle tendre harmonie ont pour les yeux cette plaine aride aux verdures grêles et cette eau bleue sous les collines roses !

Ils n'ont pas moins d'éclat que les orientalistes, nos bons, nos excellents peintres de fleurs et de fruits : Grivolas avec ses superbes pivoines, Kreyder avec ses roses, Bourgogne avec ses chrysanthèmes délicats, Nobillot avec la pourpre vive de ses pavots, Jeannin avec la grâce majestueuse et riante de ses roses trémières.

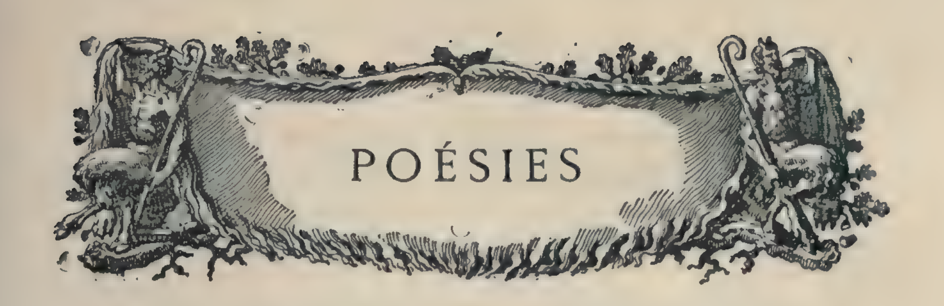
Encore quelques mots pour les très précieux pastels de Pointelin, de Vayson et de A. Point, dont il faudrait chanter en poète la *Fillette aux liserons*. Les aquarelles de Ciceri : *Plage mondaine*, de Lansyer : *Château de Loches*, d'Allongé : *Forêt de Fontainebleau*, ne sont pas moins remarquées. Je goûte fort celles de Ruth Mercier, celles surtout d'Adolphe Binet ; et j'ai quelque tendresse pour la jolie gardeuse d'oies, qui s'épanouit sur l'éventail signé Edmond Daux.

Que d'oublis dans la longue route parcourue avec vous, amis lecteurs ! Il a fallu passer vite. Nous avons dû aller jusqu'au Turkestan, jusqu'au Japon! Avec quel bonheur, maintenant, je dépose la plume noire et blanche du critique d'art champêtre, pour aller voir la vraie campagne, les vrais arbres, le vrai ciel, sans souci d'en écrire la moindre ligne, d'en souffler le moindre mot ! Pour en jouir franchement et pleinement, il faut ne pas avoir à en faire un article ; il faut pouvoir adorer la nature d'une âme libre ; il faut, au fond des bois inaccessibles à la banalité, pouvoir crier triomphalement à la nymphe Écho, comme jadis le poète Glatigny :

Et je danse dans l'herbe avec des pieds fourchus !

ÉMILE BLÉMONT.





LA NYMPHE D'HENNER

Je ne suis qu'une Nymphe échappée aux forêts,
Mais la plus belle et la dernière :
C'est moi que tu peignis sous les ombrages frais
Penchant mes cheveux de lumière.

Dès longtemps j'étais morte ou, du moins, je dormais,
Quand ton amour m'a réveillée,
Et, t'aimant à mon tour parce que tu m'aimais,
J'ai reparu sous la feuillée.

J'y montre, pour toi seul, la splendeur de mes chairs
Entre les branches incertaines,
Sur le velours des prés, sous les bocages verts
Qui se mirent dans des fontaines;

Et parfois, retrouvant les antiques chansons,
Mes doigts au creux du bois sonore,
Pour te plaire, ô mon peintre, entrecoupent les sons
Que mon haleine y fait éclore.

Ou bien je plonge un pied, je le trempe, dans l'eau,
Rien que pour voir, quand je me penche,
Au moindre mouvement qui ride le ruisseau
Frissonner cette chose blanche!

L'air m'est une caresse et le vent se fait doux
Dans ces beaux soirs mélancoliques
Où tu défais les nœuds de mes longs cheveux roux
Sous le ciel bleu des Bucoliques.

Hélas! Pan est bien mort, et les Nymphes en chœur,
Dans la paix des ombres prochaines,
Au pâlissant déclin du tendre jour qui meurt,
Ne tournent plus au pied des chênes ;

Mais j'ai ressuscité dans les belles couleurs,
Je revis sur la toile peinte,
Quand tu me fais pleurer les plus doux de mes pleurs,
A genoux sous la forêt sainte.

Maître, tu m'as rendu, dans le val écarté,
Mes chères sources transparentes,
Les bois hauts et touffus, le silence enchanté
Qui plaît tant aux Nymphes errantes;

Mais la Nymphe et les Dieux, qui sont l'âme des bois,
L'esprit sacré des paysages,
Pour te récompenser, toujours, entre leurs doigts,
Te laisseront voir leurs visages,

Et tu vivras comme eux — impérissablement —
Dernier poète de l'Idylle,
Dans ton rêve où l'écho chante confusément
Les vers les plus frais de Virgile!

FÉLIX JEANTET.

15 avril 1889.

MUTILATION VAINE

Tout le long du calvaire effrayant de la vie
Où les rires, les chants, les râles, les sanglots
Planent en une immense et lugubre harmonie,
Mon cœur, mon pauvre cœur saignait à larges flots.

Il saignait, tout le long de l'âpre et rude voie,
Marquant sur la poussière un éclatant sillon.
Et les bêtes, flairant une facile proie,
M'environnaient de leur sinistre tourbillon.

Les bêtes regardaient, l'œil plein de convoitise,
Mon cœur tendre et naïf, mon pauvre cœur blessé.
Une douleur sans nom, comme un feu qu'on attise,
Brûlait mes os, lardait mon torse convulsé.

Je marchais le front haut pour voiler ma détresse,
Et pour cacher mon mal j'avais croisé mes bras,
Mais le sang ruisselait, et toujours, et sans cesse,
Et ma douleur s'exaspérait à chaque pas.

Enfin, las de lutter, au fond de ma poitrine
Par où fuyait sans fin mon altière vigueur,
Saisissant brusquement, comme une affreuse épine,
Mon cœur, mon triste cœur, mon misérable cœur,

Je l'arrachai soudain, dans un geste farouche,
Je l'arrachai tout chaud, tout rouge et pantelant,
Puis, sans vague regret, sans mépris à la bouche,
Calme, je le lançai vers le troupeau hurlant.

Or, tandis que la meute à la griffe élargie,
Déchirait la chair vive, et léchait, et mangeait,
Se vautrant à plaisir dans sa hideuse orgie,
Je restais impassible et mon esprit songeait :

— Puisque tu n'as pas su, comme un autel mystique,
Parmi ce monde vil et ses séductions,
Garder au fond de toi la suprême relique,
Le trésor précieux de tes illusions ;

Puisque tu t'es livré, cœur imbécile et lâche,
A tout venant, candide et loyal, tout entier,
Et puisque tu n'as eu ni cesse ni relâche
Que tu n'aies à chacun donné ton amitié ;

Puisque tu fus croyant, confiant et sincère,
Parmi les envieux et parmi les jaloux,
Et que tu n'as pas su demeurer solitaire
Ni juger les humains plus cruels que les loups ;

Que tu n'as pas voulu, même dans ton martyre,
Oh! surtout! repousser les services menteurs,
Puisque tu n'as pas su renier et maudire,
O mon cœur, cœur absurde et lamentable, meurs!

Quand, pour l'éternité, quand ta dernière fibre,
Broyée, aura passé dans ces ventres goulus,
Quand je n'aurai plus rien qui palpite et qui vibre
Sous le sein gauche, au moins je ne souffrirai plus. —

Hélas! hélas! depuis, la place inoccupée
Montre dans ma poitrine un grand vide cuisant,
Et, tel un vieux soldat dans sa jambe coupée,
Je souffre dans mon cœur, mon pauvre cœur absent.

ALCIDE BONNEVEAU.





CHRONIQUE



E romancier Louis Ulbach, qui vient de disparaître, avait débuté à l'*Artiste*. C'est ici qu'il inaugura une carrière qui ne fut pas sans honneur comme conteur et comme polémiste. Tour à tour romancier aimable ou journaliste convaincu, Ulbach a été mêlé au mouvement littéraire de la fin du second empire et du commencement de la troisième république. Son action, comme fondateur et directeur de la *Cloche*, fut même fort importante, dans les dernières années du règne de Napoléon III. Mais ce rôle, s'il tient une grande place dans sa vie, est plus éphémère que son mérite de romancier.

Dans le roman, Ulbach laisse des œuvres nombreuses et fines, toujours honnêtes, un peu mièvres, mais délicates et pleines de charmes. Plusieurs d'entre elles eurent des succès bien légitimes. On n'a pas oublié les *Confessions d'un abbé*, l'*Homme au gardénia*, les *Mémoires d'un assassin*, et d'autres études curieuses par l'analyse psychologique. *Monsieur et Madame Fernel* fut le plus populaire des romans d'Ulbach et restera le modèle de son talent. Il en offre, en effet, les qualités et les défauts. D'une composition un peu fluide, d'une trame légèrement serrée, c'est par la grâce du détail et par la délicatesse du trait que l'œuvre se recommande.

Critique littéraire pénétrant et avisé, Ulbach a écrit des pages pleines d'à-propos sur les œuvres et les hommes de son temps. La plupart de ces

études ont été réunies en volumes. On en retrouvera quelques-unes dans la collection de l'*Artiste*. Toutes font bien connaître le mérite de cet esprit curieux et subtil, accoutumé aux finesses de l'analyse, attiré par l'attrait de la grâce.

L'Académie des Beaux-Arts a désigné pour entrer en loge, comme concurrents au prix de Rome dans la composition musicale : M. Dukas, élève de M. Guiraud ; M. Bachelet, élève de M. Guiraud, et M. Fournier, élève de M. Delibes.

Le prix Chartier, de la valeur de 500 francs, destiné à récompenser des compositions de musique de chambre, a été décerné à M. Bernard.

Le prix Brizard, de la valeur de 3,500 francs, destiné à récompenser un jeune peintre auteur d'un tableau de marine admis au Salon, a été décerné à M. Henry Darien, pour sa *Pêche aux guideaux à Villerville*, inscrit au catalogue sous le n° 712.

Le prix Maxime David, de la valeur de 500 francs, destiné à récompenser l'œuvre d'un miniaturiste, figurant au Salon, a été décerné à Mlle Thérèse Pomey, pour ses deux miniatures, portant dans le catalogue les n°s 3717 et 3718.

Le prix Desprez, de la valeur de 1,000 francs, a été attribué à M. Fournier, auteur du groupe en plâtre, *Charité laïque*, exposé au Salon.

Le tableau de M. Walter Gay, le *Benedicite*, acquis par l'État au Salon de 1888, a été attribué au Luxembourg et vient d'être placé dans les galeries du musée.

Par contre, un nombre important d'œuvres, peintures, sculptures et dessins, en ont été retirées. Ce sont, parmi les tableaux : les *Foins*, de Bastien-Lepage ; le *Labourage nivernais*, de Rosa Bonheur : la *Bataille de Solférino*, de Meissonier ; le *Portrait de Mme de Calonne*, de Ricard ; les *Armures*, de Vollon ; — parmi les dessins : l'*Inauguration du nouvel Opéra*, de Detaille ; la *Barateuse*, de Millet ; le *Massacre des Mameluks*, et le *Réfectoire des moines grecs*, de Bida ; — parmi les sculptures : *Jeanne d'Arc*, de Chapu ; le *Buste de nègre*, de Cordier ; le *Chanteur florentin*, de Paul Dubois ; le *Buste de Mgr Darboy*, de Guillaume ; le *Vainqueur au combat de coqs* et le *Martyr chrétien*, de Falguière. Tous ces ouvrages ont été envoyés à l'Exposition universelle.

En outre, deux marbres : la *Pêche miraculeuse*, de Claude Vignon, et le *Premier essai*, de Delorme, ont été transportés au palais de l'Élysée pour orner la nouvelle salle des fêtes.

Enfin, deux autres statues : *Léandre*, de Gaston Guitton, et *Ganymède*, de Barthélemy, ont été placées dans le jardin des Tuileries.

Le vote pour les médailles d'honneur du Salon de 1889 a donné, dans les diverses sections, les résultats suivants :

Peinture. — Au premier tour de scrutin, il y a eu 382 votants. Ont obtenu : MM. Dagnan-Bouveret, 131 voix ; Benjamin Constant, 80; Roll, 36; Français, 15; Gabriel Ferrier, 15; François Flameng, 12; Tattegrain, 12 ; Henner, 11 ; Raphaël Collin, 9; Humbert, 7; Mme Demont-Breton, 4; M. Busson, 4 ; bulletins portant la mention zéro, 18.

Au deuxième tour, 379 votants : MM. Dagnan-Bouveret, 217; Benjamin Constant, 115; Roll, 11; Gabriel Ferrier, 7; Français, 6; Henner, 5; Tattegrain, 4 ; Harpignies, 3; Lhermitte, 2 ; Mme Demont-Breton, 2; bulletins portant la mention zéro, 7.

C'est M. Dagnan-Bouveret qui a remporté la médaille d'honneur dans la section de peinture; il a exposé les *Bretonnes au pardon* et une *Madone.*

Sculpture. — Premier tour de scrutin, 130 votants : MM. Mathurin Moreau, 38; Gautherin, 16; Thabard, 11; Aizelin, 8 ; Gardet, 4; Pezieux, 4; P. Dubois, 2; bulletin blanc, 1; bulletins portant la mention zéro, 36.

Deuxième tour, 131 votants : MM. Mathurin Moreau, 51; Gautherin, 12; Thabard, 6; Aizelin, 5 ; Marqueste, 5; Icard, 2 ; Gardet, 1 ; bulletin blanc, 1 ; bulletins portant la mention zéro, 48.

Troisième tour, 124 votants : M. Mathurin Moreau, 50; divers, 21; bulletins portant la mention zéro, 53.

Il n'y a pas eu, en conséquence, de médaille d'honneur dans la section de sculpture.

Gravure. — Votants, 186 : MM. Achille Jacquet, 92 voix; Le Couteux, 28; Baude, 24; Maurou, 19; Sirouy, 5; Laguillermie, 3; C. Jacque, 1; Huot, 1; bulletins blancs, 8; bulletins zéro, 5.

La médaille d'honneur pour la gravure a été décernée à M. Achille Jacquet. Cet artiste a exposé une planche au burin d'après le *Portrait de la fondatrice de l'ordre des Petites-Sœurs des pauvres*, peint par Cabanel.

Architecture. — Un premier tour de scrutin auquel 20 votants ont pris part, a donné les résultats suivants : MM. Loviot, 8 voix; Esquié, 4; bulletins portant la mention zéro, 7; bulletin blanc, 1.

Au deuxième tour, même nombre de votants : MM. Loviot, 9 voix ; Esquié, 4; bulletin zéro, 7.

En conséquence, il n'a pas été décerné de médaille d'honneur dans cette section.

M. Loviot, qui a réuni le plus grand nombre de suffrages à chaque tour de scrutin, a exposé la *Maquette présentée au concours organisé par la ville de Bordeaux pour élever un monument à la mémoire des Girondins députés à la Convention*, et l'*Esquisse présentée au concours organisé par le ministère du Commerce et de l'Industrie pour la construction des bâtiments de l'Exposition universelle de 1889*.

Voici l'énumération des récompenses qui ont été décernées dans chacune des sections par les jurys compétents :

Peinture. — Il n'a pas été accordé de première médaille.

Deuxièmes médailles : MM. Guay (*Poème des bois*), Baschet (Portrait de Mme V...), Renard (*Un accident dans une carrière*), Berthelon (la *Barque de pêche abandonnée*), Boutigny (*Un Brave*), René Gilbert (*Un Aquafortiste*), Henri Delacroix (*Salut au Soleil !*), Outin (*Épisode du combat de Quiberon*), Montenard (*Coup de mistral en Méditerranée*), Deyrolle (*Marchande de poissons à Concarneau*), Loustaunau (*École de ponts à Bougival*), Alexis Vollon (*Scènes de carnaval*), Bondoux (Portrait), Frère (*Cheval mort à Bouqueval*).

Ont ensuite obtenu le plus de voix : MM. Lelièvre, Gelhay, Richemond, Gueldry, Busson et Aublet.

Troisièmes médailles : MM. Gardette, Garaud, Mlle Godin, MM. Duffaud, Fauvel, Ménard, Horowitz, Mlles Billet, Pomey, MM. Paulin Bertrand, Bourgogne, Joubert, Renouard, d'Othemar, Mlle Thérèse Schwartze, MM. S.-I. Solomon, Quinsac, Gervais, Cabrit, Hirsch, Cogghe, Weeks, H. Fournier, Delly, Zorn, Hans Bartels (dessin), Ev. Carpentier, Albert Lambert, J. Fappa, Lépine.

Mentions honorables : MM. Van den Bos, Peel, H. Richir, Le Quesne, Vonnoh, Baertsoen, Verdier, Pinfold, Galliac, Castaigne, Point, de Moncourt, Louis Muraton, Karbowsky, Noirot, Moisson, Marchal, H.-Charles Daudin, Rondel, Gorguet, Roussel, Mlle Cotton, Dagnaux, Wallander, Métiver, Lemeunier, Mlle de Champ-Renaud, Seignac, Haumont, Madeleine Fleury, Lecreux, Sergent, Darien, Chrétien, Ferraris, Palézieux, Breauté, Rigolot, Massé, Mlle Valenzuela-Puelma, Van Aken, Mlle Roszmann, Fleischer, Mlle Havers, Cornillier, Bastien-Lepage, Déléeluse, Guthrie, Roussin, Mlle Amans, Chevillard, David-Nillet, Emile Jacque, Montholon.

Sculpture. — Première médaille : M. Michel (*La Fortune enlevant son bandeau*, marbre, et *Buste*, marbre).

Deuxièmes médailles : MM. Puech, Gardet, Houssin, Laporte, Hannaux, Geoffroy, Soulès, Grégoire, Lechevrel (gravure en médailles).

Troisièmes médailles : MM. Saulo, Guillot, Pierre Fournier, Lévi, Mlle Lancelot, d'Houdain, Rambaud, Moreau, Bloche.

Mentions honorables :

MM. Faivre, Lopez, Marc-Monnier, Mlle Boursier, MM. Michel Malherbe, Marcel Jacques, Cappellaro, Drouot, Jouvray, Talon, Froger, Mme Crancy, Franceschi, Adamson, Carrier Belleuse (Louis), Richer, Mencel, Nelson, de Geest, Bussière, Mlle Monod, MM. Belloc, Crampton, Nocq (gravure méd.), Hildebrand (gravure méd.), Grandmaison, Chappuis.

Gravure. — Première médaille : M. Deveaux (burin : *Le Cardinal de Richelieu*, d'après Ph. de Champaigne).

Deuxièmes médailles : MM. Géry-Bichard (eau-forte), Abot (burin).

Troisièmes médailles : (Eau-forte) MM. Desmoulin et Muller, Mlle Poynot.

(Lithographie) MM. Carpet, Derache et Collas.

(Bois) MM. Ruffe, G. Thévenin, Roland et Vintraut.

Mentions honorables : (Eau-forte) MM. Avril, Ball, Mercier, Béguin, Spinelli, Rodriguez, Fonce, Deville, Thévenin, Montbard, Fonfaye, Lefrandie, Mme Pauline Matra.

(Burin) MM. Christophe, Mélois, Sulpis.

(Bois) MM. Beaudoin, Frantijean, Ulysse Fournier, Duplessis, Dubosq, Hamel, Tropsch, Prunaire, F. Froment, Bazin, Giraudon, Ménard, Mme Cordouan.

(Lithographie) MM. Hermand, Richard Fuchs, Sylvestre, Dugourd, Mlle Eugénie Tesselsky.

Architecture. — Première médaille : M. Esquié (*Restauration de la villa de l'empereur Hadrien, à Tivoli*).

Deuxièmes médailles : MM. Fournereau, Wallon, Cazaux.

Troisièmes médailles : MM. Allorge, Brunnarius, Durand, Leidenfrost.

Mentions honorables : MM. J. Astruc, E. Boué, A. Cousin, J. Cottard, L. Dauvergne, L. Doillet, F. Gohler, J. Grenouillot, Josso Krafft, P. Lemoine, Louis Meissonier, L. Muller, R. Moreau, Eugène Saintier, Van den Bulche, C. Vignot, Warren-Whitney.

La date de clôture du Salon est fixée pour cette année au 22 juin, au lieu du 30 juin. Le choix de cette date est motivé par les fêtes qui doivent être données au palais de l'Industrie à l'occasion de l'Exposition universelle.

Un concours est ouvert pour la gravure des coins de deux médailles de bronze, l'une dite : « Médaille de récompense », l'autre dite : « Médaille commémorative ». Le module de ces médailles ne sera pas inférieur à cinq centimètres et demi. Chacune d'elles présentera sur une face une figure ou un sujet symbolique, avec la légende : « République française ». Le revers portera un sujet composé en rapport avec la destination de la médaille.

Les modèles devront être déposés à la direction générale de l'Exploitation, avenue de la Bourdonnais, 16, dans deux mois. Ils ne seront pas signés du nom de leur auteur, mais ils porteront une marque qui sera reproduite dans un pli cacheté que les artistes remettront en même temps que leurs œuvres ; ce pli, en outre, renfermera leur nom et leur adresse.

Dans les deux mois qui suivront le jugement de ce concours, les lauréats devront remettre à la Monnaie les poinçons et les coins nécessaires à la fabrication des médailles.

Ils recevront pour prix de ces fournitures une somme de 8,000 francs chacun.

Les auteurs des projets classés en deuxième et troisième rangs pourront recevoir des indemnités de 1,000 et de 500 francs.

L'Union artistique du Nord, qui a organisé à Lille, dans le palais Rameau, l'exposition Watteau, prépare, pour le 7 juillet prochain, une nouvelle exposition qui comprendra des aquarelles, pastels, dessins et gravures, et aura lieu dans le même local. Les organisateurs se réservent le droit de limiter à trois le nombre des ouvrages qu'un même artiste pourra exposer dans chaque genre ; les copies, à l'exception de celles qui reproduiraient un ouvrage dans un genre différent de l'original, sont exclues de cette exposition. Tous les ouvrages qui y seront envoyés, devront être adressés à la commission administrative de l'Union artistique du Nord, au palais Rameau, à Lille, avant le 1er juillet prochain.

Le comité qui s'est formé, sous la présidence de M. Spuller, ministre des Affaires étrangères, pour élever un monument à Castagnary, a désigné pour l'exécution MM. Rodin, statuaire, et Viélard, architecte.

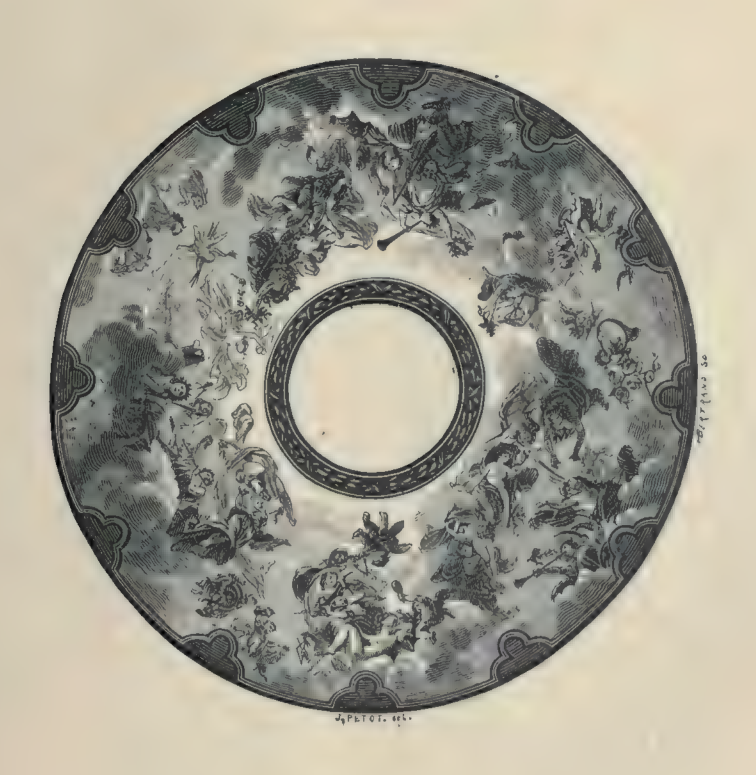
On vient d'inaugurer à La Roche-sur-Yon le monument élevé par souscription à la mémoire de Paul Baudry. Il est placé à l'entrée du musée.

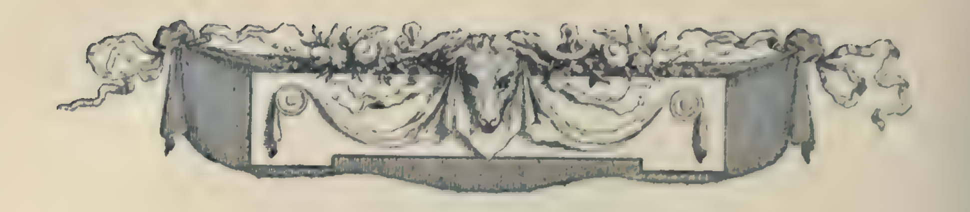
C'est le statuaire Marqueste qui a exécuté les sculptures; la partie architecturale est l'œuvre de M. Ambroise Baudry, frère du peintre en l'honneur duquel le monument a été élevé.

La cérémonie tout intime a eu lieu en petit comité, sans aucun caractère officiel, car elle restait exclusivement un hommage rendu à la mémoire de Paul Baudry par ses compatriotes. Le ministère des Beaux-Arts a tenu néanmoins à y participer en contribuant pour la somme de 5,000 francs à l'érection de ce monument.

L'État vient d'accorder à la ville de Paris son concours pour l'acquisi- de la *Jeanne d'Arc libératrice* de M. Chatrousse.

Cette statue, qui figurait au Salon de 1887, est destinée à la place Jeanne-d'Arc, située dans le XIII[e] arrondissement; toutefois, elle ne pourra être inaugurée qu'après l'Exposition universelle, où elle se trouve actuellement.





LES THÉATRES

Comédie-Française : *Le Chant du Siècle*, à-propos en un acte, en vers, par M. Émile Blémont.



e jour où Paris a fêté l'inauguration de l'Exposition universelle, une représentation de gala a été donnée à la Comédie-Française. M. Émile Blémont, chargé d'écrire, pour ce spectacle, une pièce de circonstance, a pris pour thème de son à-propos la glorification de la poésie française en ce siècle, sous la forme d'un dialogue entre la France et la Poésie. Cette scène lyrique, tout émaillée de beaux vers, évoque, en une brillante apothéose, le souvenir de tous les poètes qui sont l'honneur de cette période. Nous en citerons ce fragment :

LA POÉSIE

O France, dès longtemps, pour la date sacrée
J'ai compris mon devoir et me suis préparée.
Que tous tes conviés viennent! Je les attends.
J'ai choisi les plus purs chefs-d'œuvre en ces cent ans;

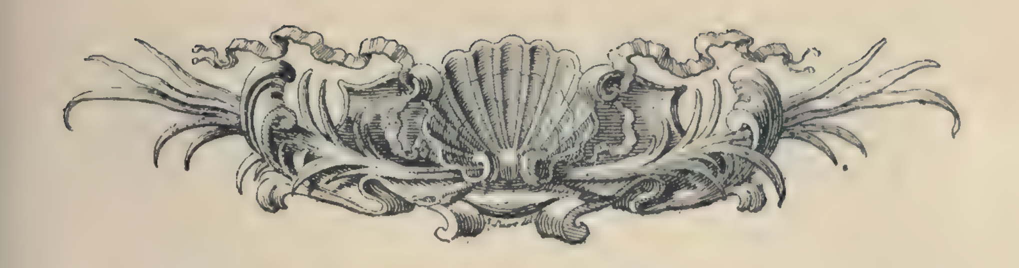
Et pour qu'aucune part n'en puisse être perdue,
Ils paraîtront dans la splendeur qui leur est due.
Tes poètes d'hier et d'aujourd'hui sont grands;
Jamais je n'avais vu si hardis conquérants,
Au milieu des rayons, au-dessus des désastres,
Naviguer vers l'azur et conquérir des astres.
Debout dès le lever du siècle, à l'orient,
Parmi des bruits confus d'armes, Chateaubriand
Rêve dans l'aube en pleurs et la sanglante aurore.
Un monde au loin s'écroule; et tel que son Eudore
D'une prêtresse vierge épris dans les bois noirs,
Il offre son cœur plein de tous les désespoirs
A la Nature, à la puissante charmeresse,
Désormais son unique et suprême maîtresse.
Puis, pour rouvrir le ciel à son temps attristé,
Sur l'autel qu'il relève il sculpte la Beauté.
Dans le vallon, au son de la cloche argentine,
L'âme et les yeux en haut, médite Lamartine;
Il prie, il aime, il chante un hymne fraternel;
Sa pensée est un mont neigeux et solennel;
Sa pensée est un lac transparent et limpide,
Où, sur des profondeurs que nul souffle ne ride,
Un cygne immaculé nage en plein firmament;
Sa pensée est un fleuve immense et véhément,
Portant l'Espoir humain vers la Terre promise.
Loin des foules, grand, triste et seul comme Moïse,
Amer comme Samson livré par Dalila,
Vigny, hanté par ceux que rien ne consola,
Demande compte à Dieu d'un monde de souffrance,
Et voix pure, aspirant à l'éternel silence,
De son vers indigné soufflette les Destins.
Dumas paraît: il a l'éclat des beaux matins;
Devant le peuple, il fait rire et pleurer l'Histoire;
La vaillante gaîté qui donne la victoire,
L'illumine; en trois pas, il va du sud au nord;
Il adore la vie, il ne craint pas la mort,
Il ne craint que l'ennui stérile et que la honte;
Son œuvre est la forêt gigantesque, qui monte
A l'assaut des sommets les plus vertigineux.
De sa robe de moine aux reins serrant les nœuds,
Balzac travaille; il est mystique comme Dante,
Et comme Rabelais il est humain; il tente
Ce que tenta Shakespeare. Apre effort! Quels sanglots,
Quels élans! Sous son crâne, ainsi qu'en un champ-clos,
Toutes les passions fauves sont déchaînées...
Des générations de ses romans sont nées,
Si bien il a su vivre en des miliers de cœurs,
Si bien il a fouillé de ses ongles vainqueurs,
Chercheur d'or sans pitié, l'inépuisable mine.
Musset cherche l'amour, cette perle divine;

Il en meurt ; la Nuit pâle, au long voile étoilé,
Le baise au front ; il pleure, il se sent consolé,
Il espère en un Dieu qu'il ne peut pas comprendre.
George Sand, sein gonflé de maternité tendre,
Au Rêve maladif épanche un flot de lait.
Que d'autres à nommer, de Brizeux à Bouilhet,
De Béranger, narquois, au fatal Baudelaire....

Entraîné par la fière allure de ce glorieux cortège, nous nous laisserions aller volontiers à en transcrire tout entière la poétique énumération. Mais il faut se borner. La citation suffit, d'ailleurs, à indiquer le ton de l'œuvre.

Ce sont Mmes Dudlay et Brandès qui l'ont interprétée, entourées du groupe des sociétaires et des pensionnaires de la Comédie-Française; elles ont mis beaucoup d'accent et de relief à dire les beaux vers de M. Blémont, qui ont été fort applaudis.





LES LIVRES

Racine et la Champmeslé, comédie en un acte, en vers, par Pierre Gauthiez; Paris, Goupy et Jourdan.



C'est la version, fort accréditée sinon bien authentique, d'après laquelle une liaison amoureuse aurait existé entre l'auteur de *Phèdre* et la tragédienne qui fut son interprète préférée, qui a fourni le sujet de cette petite comédie. Voici, du reste, un témoignage qui appuie cette opinion d'une sérieuse vraisemblance, et que M. Gauthiez emprunte à l'*Histoire du Théâtre françois*, des frères Parfait : « Mlle Champmeslé prit pour début à l'hôtel de Bourgogne, à la rentrée de Pasques 1670, le rôle d'Hermione, dans la tragédie d'*Andromaque*... M. Racine, transporté du plaisir qu'elle lui avoit fait ressentir, courut à la loge de Mlle Champmeslé, et lui fit à genoux des compliments pour elle et des remerciements pour lui. Dès ce moment, M. Racine destina à Mlle Champmeslé ses rôles les plus brillants ; il venait d'achever sa tragédie de *Bérénice*, ce personnage lui fut donné... Il passa pour constant dans le monde que M. Racine et Mlle Champmeslé s'aimoient... »

Vrai ou supposé, c'était un sujet bien fait pour tenter un poète ; il a inspiré à M. Gauthiez de beaux vers et la « scène à faire », dans laquelle s'exalte la passion de Racine ; une passion où l'admiration et la reconnaissance envers l'actrice dont le talent a contribué au succès de ses œuvres et

lui est garant de triomphes à venir, ont plus de part que l'amour pour la femme et font excuser la façon assez incivile dont il s'exprime sur le mari de la tragédienne.

Poèmes de Bourgogne, par Lucien Paté ; Paris, Lemerre.

A lire ces vers coulés en un moule aux purs contours et délicatement ciselés, dont la forme rigoureusement châtiée ne cesse pas un instant, au surplus, d'être animée par l'idée vivifiante et toujours définie avec précision, on est séduit et charmé de l'émotion communicative et vraie qu'ils dégagent. Car le poète est profondément épris de son pays de Bourgogne, la terre de sève et de race généreuses : qu'il en vante l'attrait rustique ou qu'il célèbre les hommes qui l'ont illustré, l'amour du sol natal s'y lit à chaque page. Voici quelques vers détachés de l'un de ses paysages :

Si l'on pouvait choisir le lieu de son berceau,
Millet, ce paysan, Virgile du pinceau,
T'aurait choisi, Taizé, pour tes vieux toits de chaume
Tout bordés de fleurs d'or dont la moisson s'embaume ;
Pour ton calme horizon où l'on voit d'un clocher,
D'ici, de là, la pointe au loin se détacher;
Pour les chaudes couleurs dont se revêt la terre;
Pour ta glèbe farouche et la grandeur austère
Du labeur de tes fils acharnés au sillon,
Et dont la beauté perce à travers le haillon !
Corot t'aurait choisi, Taizé, pour ta vallée,
Tout en pleurs à l'aurore et de brume voilée,
Où sous le long rideau de tes peupliers blancs,
La nature surprise a des réveils tremblants,
Où ton Orbize écoute, en glissant sous les aulnes,
Ce que disent tout bas entre eux les iris jaunes,
Et ces aveux qui vont, tout trempés de fraîcheur,
Du bleu myosotis au bleu martin-pêcheur,
Et ce qu'en la pénombre où dort le crépuscule,
Aux nénuphars des eaux conte la libellule
Et Breton, le poète et le peintre à la fois,
Breton, s'il te voyait quitterait son Artois.....

Aux tableaux rustiques s'ajoutent des poésies qui racontent la gloire de quelques-uns des grands hommes nés du cru bourguignon, poètes, artistes, savants, guerriers. Le recueil se termine par un poème sur Brizeux, écrit, l'an dernier, à l'occasion de l'inauguration de la statue du poète, à Lorient, et dans lequel M. Paté montre qu'il sait trouver de beaux vers et de fiers accents pour honorer tous ses héros, même quand ce ne sont pas des Bourguignons.

Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.



ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE (1)

(NOTES ET FRAGMENTS)

II



'EST pour l'Église et par l'Église que sont nés tous les arts en France : l'enluminure des manuscrits, la mosaïque et la peinture sur verre, et celle qui devait décorer les murailles et les voûtes des nefs et des oratoires, sans parler de la sculpture d'images et de l'orfèvrerie. Enlumineurs, imagiers, mosaïstes et verriers ont ailleurs leur histoire spéciale. Mais comment séparer en imagination les mosaïques et les verrières, dans les mêmes monuments, de ces peintures murales conçues par les artistes animés d'un même esprit, d'une même foi et d'un même apprentissage, et que le peuple, petits et grands, embrassaient d'un même regard, puisque, selon le dire naïf du plus ancien catéchisme à nous conservé, c'est avant tout par les scènes pieuses figurées dans les églises que les fidèles apprenaient à connaître les saints mystères.

La peinture est aussi vieille que l'idée de Dieu ; point de temple sans peinture. Les temples peints, on les retrouve dans l'Inde, dans l'Égypte, dans la Grèce, dans l'Italie romaine, et tout historien de la

(1) Voir *L'Artiste* d'avril (1889, I, 247).

peinture italienne a dû raconter ce que peignaient, dans les catacombes, ces artistes dont les continuateurs allaient propager les symboles dans les monuments payens transformés en basiliques chrétiennes ; et de là, sans lacune, les plus lointains souvenirs de notre peinture française.

Il est certain en effet que depuis le jour où Dibutade traça sur une muraille grecque le profil de son amant, il ne s'est jamais produit d'interruption d'une heure dans l'histoire de l'art européen. Même venues les sanglantes invasions des Barbares, il se trouva toujours dans quelque coin de Byzance ou de Ravenne, et de là dans les contrées conquises à la foi chrétienne, un certain nombre d'habiles gens pour y perpétuer les traditions de la décoration des murailles sacrées, et d'un certain canon de formes humaines et la manipulation des couleurs convenues, et durant près de mille ans le vague souvenir des attitudes antiques et des draperies savamment ajustées à la romaine sur de longs corps raidis, amaigris, dont les petites têtes cherchent des expressions qui, le plus souvent, ne sont pas sans grandeur. La France n'était pas encore France que sainte Clotilde faisait revêtir, au dedans et au dehors, son église des Saints-Apôtres, de mosaïques et de fresques ; sainte Radegonde appelait à Poitiers des peintres autant que des lettrés, et c'est ce qui fit sans doute de ce pays de Poitiers le terrain favorisé où se plurent à travailler plus tard les fresquistes du baptistère de Saint-Jean et ceux de Saint-Savin.

C'est, pour bien dire, malgré les ruines des âges, et surtout malgré les modes toujours exterminatrices en notre pays, que nous sont restées quelques traces des peintures anciennes, des dates les plus reculées de notre moyen âge, types divers du goût primitif de notre art national. Le badigeon successif des siècles, témoin salutaire des mépris de nos aïeux, les avait, Dieu merci, protégées, et ce sera l'honneur des archéologues de notre temps d'avoir su les retrouver sous leur enduit, et de les avoir fait revivre avec respect, pour des admirations nouvelles. Il n'est plus aujourd'hui une cathédrale antique, ni une chapelle semi-croulante de monastère qui ne montre quelque fragment de vieille fresque demi-effacée, mais suffisante encore à nous révéler, selon le sentiment mystique de son époque, telle légende de saint, ou telle composition de haut symbolisme chrétien. Je ne les citerai point toutes, elles rempliraient un volume. Je me contenterai

de noter celles que nos lecteurs pourront voir reproduites dans les portefeuilles de la commission des monuments historiques, par les admirables aquarelles de Denuelle, de Lameire, de S. Petit, d'A. Dauvergne, de Steinheil, de Perlet, de G. Seguin, de Ruprich-Robert, etc. N'oublions jamais que la peinture est un art essentiellement périssable (*memento quia pulvis es,* disait Diderot du pastel) ; rappelons-nous que l'architecture a pu nous conserver des fragments immenses de ses plus puissantes conceptions, aussi bien dans l'Inde et en Égypte, qu'en Grèce et en Italie ; que la sculpture a pu nous sauver ses plus précieuses merveilles par les fouilles de Thèbes, de Rome, d'Athènes ou de Milo ; mais si la poussière de Pompeïa et l'enfouissement de quelques ruines et catacombes romaines ne nous avaient pas gardé quelques rarissimes et bien secondaires morceaux de la peinture antiqne, nous en serions à n'avoir nulle idée des principes et des procédés dont usèrent les successeurs très arriérés de Zeuxis et d'Apelle. Tenons donc pour reliques sacrées ce qui a pu échapper à la destruction des siècles, et plus encore à celle des modifications du goût.

En tête des plus archaïques, et remontant peut-être au xe siècle (il est vrai que par delà le xie siècle, tout n'est guère qu'incertitude dans la fixation de date d'une œuvre d'art peinte ou sculptée, par le caractère des formes et le procédé du métier, et les plus érudits y perdent leur latin), on peut placer les peintures murales de l'église Saint-Loup de Naud (Seine-et-Marne). Manière absolument byzantine ; draperies sentant encore l'antique ; coiffures singulières, sortes de bonnets carrés posés sur des têtes de saints. Abraham porte sa postérité dans une nappe dont ses mains tiennent les deux extrémités.

Chapelle Saint-Quiriace à Provins : prophètes et scènes évangéliques ; peintures du xie siècle, aux ornements larges, aux couleurs violentes, encadrant des figures contournées ou barbares. Cela tient à la fois de la mosaïque et des vitraux.

Dans l'abbaye de Charlieu (Loire), le Christ assis entre deux rangées de docteurs ; assez graves peintures du xie ou xiie siècle. Mérimée, dans son texte de la publication des peintures de Saint-Savin (Vienne), attribuait au xie siècle ces fresques qui sont tout un poème de l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, de saint Savin et de saint Cyprien. On a rapproché, non sans raison, de cette grande

œuvre de Saint-Savin, où l'on croit reconnaître des mains byzantines, les peintures assez voisines du baptistère de Saint-Jean de Poitiers; mêmes types allongés avec têtes exiguës, expressions naïves, mais justes, draperies tourmentées. Les peintures du temple de Saint-Jean, où se voit à diverses reprises le Christ avec ses disciples, saint Michel et saint Gabriel et des animaux fantastiques, qui rappelleraient plus tard les inventions héraldiques, ces peintures sont d'un grand caractère hiératique, aussi grave que les mosaïques de Ravenne.

L'église de Vic (Indre) est toute chargée de compositions très mouvementées, très grossières d'exécution et tout de pratique, mais très expressives; elles peuvent remonter au XIe ou XIIe siècles, et être de la main de quelques provinciaux d'alors, imitant la mode byzantine; mais il n'y a pas si loin de là aux Grecs qui à Florence vont instruire Cimabue.

En 1847, M. Aymar Verdier découvrait les peintures de la chapelle du Liget (Indre-et-Loire). Dans son rapport, daté du 22 mars 1850, il racontait comment « à une lieue de la petite ville de Montrésor, sur la lisière de la forêt de Loches, on aperçoit de loin une masse blanchâtre, entourée de broussailles et de verdure. Cette chapelle abandonnée dépendait de l'ancienne chartreuse du Liget, construite au XIIe siècle. Les sujets des peintures sont au nombre de six. Cinq seulement sont bien conservées et sont placées entre les sept fenêtres de la partie circulaire du monument; elles occupent à peu près toute la hauteur de ces fenêtres. En commençant à gauche en regardant l'orient, on voit la Vierge couchée sur un lit, et Joseph assis et dormant à ses pieds; plus loin, la présentation de Jésus au temple, le grand prêtre Siméon vient le recevoir. La descente de croix, qui vient ensuite, est extrêmement remarquable par l'expression de tous les personnages. La visite des saintes femmes au Sépulcre est fort endommagée, ainsi que la mort de la Vierge; ce dernier sujet est fort beau de composition. La Vierge sur son lit est entourée des Apôtres et du Christ qui remet l'âme de sa mère aux mains de Dieu le père. Presque toutes les têtes sont, dans ces différents sujets, d'une remarquable gravité; les costumes sont d'une grande richesse et fort bien exécutés. Les plis, les draperies, l'expression des têtes, tout rappelle ces grandes statues romanes du XIIe siècle, et surtout celles de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres. Les

embrasures de chacune des sept croisées sont occupées par des figures d'évêques nimbés, portant des crosses, et recouverts de riches ornements pontificaux. En plus, une zone circulaire composée de personnages tenant des sentences... La voûte était aussi recouverte de peintures, mais il en reste à peine quelques vestiges aujourd'hui. » Ce sont là, en effet, des peintures du caractère le plus grave, le plus noble, le plus tendrement pieux. Les draperies en sont d'une belle chute, et les têtes d'une douceur religieuse, dénotant un artiste de très particulière valeur. M. Petit nous les aura conservées en beaux dessins capables de servir d'inspiration et de modèles à la pensée dévote d'Hippolyte Flandrin et de ses élèves.

A Saint-Chef (dans l'Isère), rangées de docteurs et de prophètes, assis et debout; peintures murales, un peu sauvages, aux proportions courtes; fin du XIIe siècle.

Peut-être doit-on faire remonter au commencement du XIIIe siècle un Christ assis sur l'arc-en-ciel, dans la crypte de Saint-Philibert, à Tournus (Saône-et-Loire), beaucoup plus barbare et plus byzantin que le Jugement dernier de cette même église, belle composition d'un sentiment élevé d'expression, attribuable à la fin du XIVe siècle, et qui a été reproduit dans la publication de la commission des monuments historiques.

Dans la crypte de la cathédrale d'Auxerre, se voit la figure, très grande et très majestueuse, du Christ assis entre les deux candélabres à sept branches et entouré des attributs des Évangélistes; anges à cheval; fière tournure des chevaux et des cavaliers; pur caractère byzantin. — De même époque (XIIIe siècle), dans la chapelle Sainte-Catherine, la vie de la sainte, d'exécution beaucoup plus rude, quoique les attitudes en soient encore délicates.

Et si vous descendez vers Vaucluse, vous retrouvez des dernières années de ce même XIIIe siècle, dans la Tour Ferande, sise au milieu de la petite ville de Pernes, des peintures allusives aux grands événements des luttes de Clément IV, de Charles Ier de Sicile et Conradin. — Quoi de plus charmant, de plus jeune et de plus poétique que ces demi-figures d'amoureux et de jeunes musiciens jouant de la musette, du tambourin et du galoubet, dans le château de Capestang (Hérault)? — Mais c'est là un pays où il nous va falloir revenir, car dans ce comtat d'Avignon se rencontrent, grâce au séjour des Papes, les plus curieuses

peintures anciennes dont se puisse enorgueillir la France; et près de là, dans la province voisine, va se former la première cour, la cour de ce « Roi de Sicile » qui réunira les peintres pour l'amour de la peinture, et fécondera le premier germe de l'École française.

Il serait vraiment trop subtil de prétendre, dans ces peintures, la plupart barbares, ignares et grossières, dernières épaves d'un art quasi disparu, premiers germes d'un art qui va naître, discerner, tout du moins pour la France, un ordre de groupement des écoles et des manières, et quel caractère doit être attribué aux artistes de telle région; tout au plus peut-on désigner les siècles où opérèrent tels praticiens. Le procédé byzantin règne jusqu'au XIII[e] siècle, et ce n'est qu'à partir du magnifique mouvement de notre sculpture nationale, celle que l'on admire à Chartres, à Reims, etc., à partir de l'affranchissement superbe de la peinture italienne par Giotto et les siens, que nous allons librement démêler la marche suivie par les artistes de chaque pays, et l'on peut dire, chez nous, de chaque province. Toutefois, dans les provinces un peu écartées, la tradition ancienne se perpétue et a peine à se mettre en branle. En plein XV[e] siècle, à Chatel-Audren, en Bretagne, dans Notre-Dame-du-Tertre, la voûte du chœur et du transept sud nous montre, sur ses lamelles de bois, des peintures de l'Ancien et du Nouveau Testament, tournois, légendes de saints et de saintes, en costumes du temps, sauf la figure du Christ et celle du Père Éternel couronné d'une double mitre. Les inventions et les expressions en sont fort naïves, mais les gestes n'en sont pas sans justesse et les draperies sans savoir et sans grandeur. Ces peintures sur les compartiments des voûtes étaient fort ordinaires en ce temps, témoins celles que j'ai vues à l'autre bout de la France dans l'église de Saint-Avertin, près de Luchon. On dirait que ces compositions, presque ces tableaux juxtaposés sont autant de pages d'assez grossiers missels. En ce même coin de la Bretagne, dans la chapelle de Kermâria près Plovha, vous trouverez la voûte peinte de grandes figures : danse macabre; prophètes, Rois et Reines; donateurs agenouillés avec leurs patrons; costumes à hautes coiffes qui semblent remonter à Charles VII ou à Louis XI, et qui représentent des Bretons, pourraient bien, par l'arriéré de la province, ne pas être antérieurs aux dernières années du XV[e] siècle. Cette danse macabre avec ses figures allongées de femmes, offre le caractère d'une certaine

précision de formes et même une certaine élégance. — Jusque dans les frises de l'église de Saint-Clair (Manche), M. Ruprich-Robert a dessiné des fragments charmants d'anciennes peintures aux costumes du XVe siècle. — L'église de Chassy, près de Nérondes (Cher), vous montrera une *Cène* du XVIe siècle, qui n'est pas sans science de dessin et de composition, et, elle aussi, une danse macabre, ce lugubre sujet si cher à notre moyen âge, tout autant que le combat des trois Morts et des trois Vifs, qui se retrouve à même époque, en Picardie, dans le monastère de Saint-Riquier.

La religion enthousiaste qu'ont, dès l'origine, professée les Italiens pour leurs maîtres primitifs, leur a fait, presque autant que le génie supérieur de ces maîtres, une place incomparable dans le monde des arts. La mémoire du peuple avait gardé un souvenir si précis et si respectueux des œuvres que ses ancêtres accompagnaient avec des palmes dans les rues de Florence, que quatre siècles plus tard, Vasari pouvait affirmer avec sûreté que telle peinture était du Cimabue, telle autre du Giotto, telle autre du Gaddi et d'Orcagna; que telle autre du Memmi était à Sienne ou à Avignon. — Pour nous, Français, rien de pareil, hélas! toute peinture antérieure à la mode nouvelle qui se produisait en art, a été badigeonnée ou grattée sans pitié, et les rares survivantes n'ont échappé que par miracle; et ce qui nous a été sauvé par l'oubli ou le mépris n'avait su garder le nom de ses créateurs. Si bien qu'aujourd'hui pour tout ce qui précède le milieu, j'allais dire la fin du XVIe siècle, nous ne pouvons attacher avec quelque sécurité, un nom d'artiste à une œuvre retrouvée, et quand on découvre dans nos archives un nom nouveau de peintre, impossible de lui reconstituer son bagage, et de suspendre à ce nom le panneau ou la fresque qui lui referait une gloire. — A qui attribuer ce beau triptyque de la cathédrale de Moulins, représentant la Vierge glorieuse, entre ses deux volets qui nous conservent les traits des donateurs, Pierre de Bourbon et sa femme Anne de France, œuvre d'apparence italienne, mais qui pourtant est bien nôtre? A qui attribuer cette grande peinture du XVe siècle, qui se voit dans la cathédrale d'Autun, et qui représente « comment saint Grégoire institua contre la peste, une procession où il portait l'image de la Vierge Marie » ? Brillants costumes de cardinaux rouges et bleus, d'évêques, de seigneurs et de dames; très riche composition

et très éclatante, et qui donne l'idée des peintures murales de l'école de Bourgogne, tenant le milieu entre les influences de l'école d'Italie et celles de Bruges. — Autres peintures plus effacées dans la même cathédrale : figures de prophètes et de docteurs, couvrant à trois rangs de personnages une murale ogivale, percée d'une porte ; ici l'influence est plus marquée de la manière italienne dans les sujets de pure sainteté. A qui, dans la cathédrale de Clermont-Ferrand, au-dessus de la porte basse d'une sacristie à gauche, la Vierge tenant l'Enfant Jésus, assise sur son trône et adorée par un saint évêque, peinture de cet agréable sentiment particulier au xv[e] siècle, — et attenant à cette Vierge d'autres figures de saints paraissant appartenir à une époque plus reculée ?

Nul n'ignore l'influence qu'ont eue sur notre Renaissance française, les d'Amboise, les deux cardinaux Georges I[er] et Georges II, particulièrement pour l'architecture et la sculpture, et aussi Charles, gouverneur du duché de Milan, par sa passion pour les beaux maîtres avoisinant Léonard, ceux, en somme, qui pouvaient nous être le plus profitables.

Nous savons par M. Deville ce que devait la château de Gaillon aux œuvres de Solari et aussi des Français qui furent employés autour de lui à la décoration de la chapelle. Nous apprendrons de même quelque jour les noms des artistes milanais ou de l'Italie du Nord à l'époque de Louis XII, que ces magnifiques cardinaux appelèrent à l'admirable et pompeuse décoration de la chapelle de la Sainte-Croix (*Histoire de Constantin*), et de la chapelle du Sépulcre, dans la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. — Quelque bonne fortune d'archiviste nous apprendra aussi par qui furent peints à Bourges, dans la voûte de la chapelle de l'hôtel de Jacques Cœur, ces anges, sur fonds d'or, portant sur les banderoles les leçons de l'office de la Vierge, et qui rappellent de loin les anges de Fra Beato.

De ce souffle italien qui, mêlé à notre air national en pleine effervescence printanière, avait couru sur la France, de Gaillon à Albi et d'Avignon en Touraine, il nous est resté partout des traces souvent effacées, mais toujours curieuses par la façon dont elles s'étaient adaptées au tempéramment de nos provinces. En l'église Saint-Ouen de Rouen, s'est retrouvée dans la première chapelle du collatéral méridional du chœur, une composition étrange, mais de main assez

savante : c'est un Christ mort soutenu droit par un ange au pied de la croix, entre la Vierge et Saint-Jean, tous deux aussi debout, et entourés des insignes de la Passion : le sabre de Malchus, la colonne avec le fouet et les verges de la flagellation, la tête de Judas et la main qui tient le sac des trente deniers, les tenailles, le marteau, le coq, etc.; quant à la peinture elle-même elle est vraiment intéressante en ce qu'elle montre une imitation évidente de la manière de Michel Ange et de Daniel de Volterre, et ne manque pas, malgré l'exiguïté des têtes allongées, d'un certain caractère de vraie grandeur florentine.

Paris, cela va sans dire, en était plein de ces peintures dont les auteurs nous échappent encore, et qu'entretenaient l'allée et venue et le voisinage et la faveur de tous les Italiens de Fontainebleau, les Rosso, les Primatice, les Nicolo, les Salviati, les Fattore, etc. Nos dessinateurs nous auront conservé le souvenir de la descente du Saint-Esprit sur les disciples rassemblés, et deux sujets de la vie de saint Nicolas, dans la chapelle du cloître de Saint-Jean de Latran, œuvre du commencement du XVI[e] siècle ; — et les Pèlerins d'Emmaüs, peints vers 1530, au porche de la Tour Saint-Jacques par quelque Italien qui semble venu à la suite d'André del Sarte. — Dans l'une des chapelles absidales de l'église Saint-Severin, nous sont demeurés les restes d'une belle grisaille, excellemment reproduite par Steinheil, et qui représente, entre des Termes femelles, une nativité de la Vierge ; au-dessous, les figures agenouillées du donateur et de sa famille. Il y a là de la manière de Nicolo del Abate, ou de quelque Italien francisant.

J'ai dit plus haut qu'il faudrait pour la bonne déduction de l'histoire de la peinture en France, revenir fort en arrière vers Avignon et la Provence, d'où devaient s'élancer, avec plus de suite et de sève, les premiers rejets de cette peinture.

Nous savons par la nomenclature qu'en a donnée M. P. Achard, dans les *Archives de l'art français,* quelle suite étonnante d'artistes remplit de ses travaux l'Avignon du XIV[e], du XV[e] et du XVI[e] siècle, avant, pendant, et depuis le séjour des Papes, et il établit même, par un document singulier, que dès la fin du XI[e] siècle, époque de la construction de Notre-Dame des Doms, il y avait à l'abbaye suburbaine de Saint-Ruf, « toute une école d'architectes et de sculpteurs ; qu'un des chanoines de Notre-Dame des Doms exerçait la peinture et que cet art était si fortement prisé que les religieux de Saint-Ruf ne

dédaignèrent pas de descendre aux plus déloyales manœuvres pour enlever au chapitre supérieur l'élève que le chanoine semblait avoir formé avec la plus attentive sollicitude. » — Au XIVe et au XVe siècle, on disait en commun proverbe, « les peintres d'Avignon », et M. Achard, après avoir parlé, cela va sans dire, de Simone Memmi et de l'intérieur du porche de Notre-Dame des Doms, que le maître siennois avait peint de 1327 à 1332, aux frais du cardinal A. Ceccano, qui s'y trouve représenté à genoux, — et du voyage douteux du Giotto à Avignon, cite parmi les peintres du comtat, en ces temps primitifs : le César qu'a célébré le troubadour B. de Parasolz, Pierre de Terdona, les enlumineurs de manuscrits Florent de Sabulo, Maître Bernard de Toulouse, et une enlumineuse nommée Marie, Jean Roche, Maître Étienne Giraud, Geminian de la Turre, Jean de Juviac, Jacques Yveraci ou Diveriac, ancêtre de nos Deveria, Stephanus Graffelli, Pierre de Barra, Albericus Dombeti, Denis Garbossati, Jean de Pymont, Jacques Moynerii, Jean Changenot, Nicolas d'Ypres ou d'Amiens (1509 à 1519), Antonio da Avignone, Pierre Esbrot d'Anvers, le Simon de Châlons en Champagne, établi à Avignon de 1545 jusque par de là 1565, Gounet Chanuel, Pierre Duplan, Jean Rollini et Bertrand Imbert ; je ne cite que les noms des trois vrais siècles de la Renaissance.

Bien avant le milieu du XIVe siècle, Simone Memmi, Simone di Martino est appelé à Avignon par un cardinal désireux de décorer Notre-Dame des Doms, puis y est retenu par le Pape qui veut de lui la décoration de son palais et de sa basilique ; Simone apporte là le génie de l'Italie nouvelle en pleine éclosion. Nous possédons encore son fronton du porche de Notre-Dame des Doms : le Christ à mi-corps bénissant, entre trois figures d'anges en adoration ; de chaque côté, et au-dessous de ce même Christ et protégée par le tympan de la porte, la Vierge et l'Enfant adorés par les anges. — Ces fresques, hélas ! bien malades, nous ont été conservées par les beaux dessins de Denuelle, ainsi que toutes celles de la chapelle Saint-Jean dans le palais des Papes : la naissance de saint Jean-Baptiste ; sacrifice de Zacharie ; expressions et draperies superbes ; le saint Jean prêchant dans le désert ; le baptême de Jésus-Christ ; très grand caractère des prophètes et des apôtres assistant à droite à ce baptême ; — la décollation de saint Jean ; — son ensevelissement ; figures de femmes d'une

adorable élégance ; — la combustion des os de saint Jean. — Puis le miracle de saint Jean l'Evangéliste ressuscitant une femme ; toute la poésie et l'onction pieuse de Fra Beato sont déjà là ; — la vision de saint Jean l'Évangéliste ; — la pêche miraculeuse.

Du pinceau de Simone nous avons encore ici près (à Villeneuve-lez-Avignon) les fresques de la chapelle d'Innocent VI. La Vierge assise tient l'Enfant qui est adoré par Innocent, vêtu de rouge et la tiare devant lui. La tête du pape est détruite, le reste en mauvais état ; le Christ en croix, la Nativité de la Vierge, la Présentation, Prophètes, Saints, Zacharie et l'Ange (?), Salomé, Mise au tombeau. A part quelques figures dans lesquelles on retrouve le dessin et le sentiment de Simone, ces fresques, comme tant d'autres du palais des Papes, sont entièrement perdues.

Revenant à ce palais des Papes à Avignon, nous y trouvons une autre chapelle, celle de Saint-Martial : Jésus-Christ entouré de ses apôtres bénit saint Martial ; Jésus-Christ apparaît à saint Martial ; sainte Valérie présente sa tête à saint Martial ; mort de saint Martial dans l'église Saint-Étienne qu'il avait fondée ; la dépouille de saint Martial portée processionnellement au lieu de sa sépulture ; miracles opérés par le suaire de Saint-Martial, et autres miracles de la même vie de saint Martial. — Mais évidemment c'est là l'œuvre d'une autre main, italienne aussi, d'un élève ou continuateur du Memmi ; l'art y est moins haut et moins délicat, toutefois, l'on y sent encore et toujours l'influence du Siennois. De ce même élève de Simone sont sans doute encore les quatre rangées de très belles figures de prophètes et sybilles dans la salle du Conclave, figures longues, vêtements surchargés d'ornements, sur fond blanc constellé. M. Muntz nous a promis de nous révéler le nom de ce très remarquable artiste secondaire, qui a longtemps partagé avec Memmi et sans que l'on songeât à distinguer leurs œuvres, l'honneur des peintures du palais des Papes. — J'oubliais à l'entrée, à droite de ce même palais, un Jésus sur la croix, très noble et touchante composition aujourd'hui disparue, mais qui nous a été conservée par un dessin de Denuelle.

Ce pays d'Avignon foisonnait vraiment, grâce aux Papes, de merveilles du meilleur et du plus pieux art italien de ce temps. Dans l'église, aujourd'hui démolie, des Célestins d'Avignon, se voyait une excellente Assomption de la Madeleine, et au-dessous la communion

donnée à la même sainte par un évêque (saint Lazare ou saint Maximin) ; — d'une date un peu antérieure, de l'époque du Memmi, dans la chapelle de Villeneuve-lez-Avignon, sur la paroi de gauche, une série de sujets, qui pour ne pas être gais, car ils représentent les scènes les plus violentes de la vie de saint Jean Baptiste, sont d'une peinture vive et brillante avec de beaux encadrements rappelant les nervures mosaïquées des églises italiennes de Florence et de Sienne.

Tout à Villeneuve est un régal pour le curieux et une perplexité constante sur les pays d'origine des artistes qui ont travaillé là. Vous y trouvez ce couronnement de la Vierge, qui semble de l'école flamande de la fin du xv[e] siècle : à gauche, les papes, rois, chefs d'ordres et prophètes; à droite, cardinaux, moines et saintes ; dans le bas, le Jugement dernier, l'Enfer, le Paradis, un religieux chartreux à genoux devant le Christ ; constructions à l'italienne, influence italienne mais draperies de goût flamand. — Et cette autre peinture sur fond d'or, de même époque, et de manière flamande française à dessin tourmenté, représentant le Christ mort sur les genoux de la Vierge, saint Jean, deux saintes femmes, et agenouillé à gauche et mains jointes, un religieux en robe blanche à collet noir, tête rase, figure d'un grand réalisme.

Et avant cela, et c'est ici que commencent à nous apparaître ces terribles attributions au roi René, causes de si naturelles inquiétudes pour les historiens de l'art français, — la *Trinité* de l'Hospice de Villeneuve. Le roi René, auquel la ville d'Aix a élevé une statue de la main de David d'Angers, et qui l'a si bien méritée, mieux comme premier prince et patron des artistes de son temps, que comme roi de Sicile, le roi René, outre ses châteaux de Provence, et son château d'Angers, rempli par lui de manuscrits grecs et latins, de médailles, de camées, de bronzes antiques, d'enluminures et de tableaux familiers, possédait, lui aussi, un palais à Avignon ; et parce que la tradition nous affirme que René, à ses heures, maniait lui-même le pinceau, il n'est peinture de grande valeur, à Avignon comme à Aix, qui ne soit attribuée à ses royales mains. La *Trinité* de Villeneuve-lez-Avignon est de celles-là ; mais si une telle attribution honore la peinture, il ne faut pas être grand clerc pour affirmer que l'œuvre dépasse en mérite ce qu'on pourrait accorder à l'habileté d'un pinceau de roi.

Est-elle de l'école flamande, ou de l'école de Bourgogne, ou de la française, ou tout bonnement de cette école d'Avignon, qui produisait vers le même temps le tableau du *Buisson ardent*, attribué, lui aussi, et durant trois siècles, au même roi René ? Voici la description de cette *Trinité*, que j'ai relevée sur un carnet de voyage de M. de Tauzia : chœur d'anges rouges et de chérubins entourant Dieu le père et l'Esprit saint, la Vierge et le Christ ; de chaque côté, cinq rangs superposés de saints personnages ; à gauche : anges, prophètes, diacres, chefs d'ordre et pape, empereur et roi, et au-dessous petits enfants, tous en adoration vers la Trinité; — à droite, anges, apôtres, docteurs, saintes, religieux, enfants, même ordre que de l'autre côté. Les extrémités des trois grandes figures sont d'un dessin très fin ; la tête de la Vierge a les yeux allongés, baissés, chevelure blonde flottante sous sa couronne ; les mains sont croisées. Draperies rouges et bleues ; ornements de perles ; goût flamand. — Dans le bas, à gauche, Moïse dans le buisson, petit édicule rose ogival ouvert ; des religieux assistent à la messe ; berger assis, gardant des pourceaux et jouant de la cornemuse ; ville, montagne, enfants ; figures dans le purgatoire qui occupe tout le bas, avec l'enfer qui se prolonge à droite ; un ange drapé de rose, accueille une figure nue qui s'élève du purgatoire. — Au milieu, sur un tertre, le Christ sur la croix, adoré par un chartreux, deux admirables petites figures. Le sépulcre du Seigneur : *Sepulcrum Dni*, au pied duquel un évêque à genoux ; près de lui des armoiries (de gueules à la herse ?) ; plus loin, ville crénelée et tours. A droite, ange sur un tombeau *Monumentum beatæ Mariæ;* deux figures à genoux. Dans le bas, démons torturant des figures dans les flammes. M. de Tauzia estimait qu'il était difficile de préciser l'école à laquelle appartient cette peinture, exécutée sur toile et collée sur bois. Beaucoup de flamand dans les draperies et les figures très fines, très expressives, quelques-unes des portraits ; et il pensait y reconnaître le goût de l'école de Bourgogne (1).

(1) A chaque jour sa découverte. Pendant que nous corrigions les présentes épreuves, M. l'abbé Requin révélait à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à l'École nationale des Beaux-Arts, le nom hier bien imprévu et désormais entré dans la grande histoire de l'art français, le nom du peintre qui a exécuté ce fameux retable des Chartreux de Villeneuve-lez-Avignon, dont les curieux français et étrangers ont si longtemps en vain cherché les ori-

Cet épisode du « Moïse dans le buisson », que l'on trouve dans le tableau de l'Hospice de Villeneuve, ne vous fait-il pas songer au « Buisson ardent, *Bubum quem viderat Moyses* » de la cathédrale d'Aix, à ce tryptique célèbre qui a passé si longtemps pour le chef-d'œuvre du roi René et qu'une découverte récente vient de restituer à son véritable peintre, à Nicolas Froment d'Avignon ? Ce tryptique, dont le panneau central représente la Vierge avec l'Enfant sur le buisson ardent, que regarde Moyse conversant avec un ange, et dont les deux volets offrent à gauche le portrait du vieux roi René agenouillé et assisté de sainte Madeleine, de saint Antoine et de saint Maurice ; à droite, le portrait de la reine Jeanne de Laval, également agenouillée et assistée de saint Jean, de sainte Catherine et de saint Nicolas, est, à coup sûr, le tableau le plus fameux de toute la Provence. Nous l'avions jadis admiré à Aix, dans la cathédrale; nous l'avons revu à Marseille en 1861, et à l'exposition universelle de 1878. On venait enfin d'en découvrir l'auteur dans les *Comptes des menus plaisirs* du bon Roi, et de savoir qu'il avait été peint vers 1475. Il avait toujours paru de si extraordinaire valeur (et sa fraîcheur et conservation singulière n'y étaient pas pour rien), que l'on avait cru devoir réveiller pour lui les noms de Jean van Eyck ou de Jean van der Meire. Personne ne pensait qu'il pût être l'œuvre d'un peintre d'Avignon. Mais quand il prononçait ce grand nom de Van Eyck, M. Waagen eût dû être mis en défiance par un certain manque de légèreté et aussi de fermeté dans l'exécution du feuillé du paysage et des draperies, et même de certaines têtes des figures secondaires. On a voulu séparer les volets du panneau central ; c'est là une illusion singulière; la même main est partout, la main d'un très intelligent élève de l'école de Bruges.

Dès que le nom de Nicolas Froment a été prononcé, les curieux français qui avaient étudié leur musée des Offices à Florence, se sont souvenus d'un certain tryptique de la *Résurrection de Lazare*, signé du nom de *Nicolaus Frumenti* et daté de 1461.

Je n'avais donc pas, Dieu merci, le flair trop émoussé, quand, visitant Florence en 1856, et y notant aux *Offices*, à propos des *Artistes*

gines. Ce peintre s'appelait Enguerrand Charanton; il était originaire du diocèse de Lyon, et fixé dans la ville des Papes.

français à l'étranger de Dussieux, les œuvres d'origine française, j'écrivais sur mon calepin : « A reprendre dans les salles hollandaise, flamande et allemande, — pour les transporter dans notre ridicule salle française: — 1° le délicieux petit portrait équestre de François Ier par Clouet, qui, malgré M. de Laborde et Dussieux, porte toujours le nom d'Holbein ; 2° un certain grand coquin de triptyque signé *Nicolaus Frumenti absolvit hoc opus XII kl junii MCCCCLXI,* et qui représente à son panneau central la résurrection de Lazare ; à gauche la Madeleine demande au Christ cette résurrection ; à droite la Madeleine lavant les pieds du Sauveur chez Simon ; assez méchant gothique, qui, je ne sais pourquoi, me fait plutôt l'effet d'être français que flamand. » La peinture m'en avait paru un peu sauvage, en songeant au serré et au consciencieux naturalisme de l'école flamande d'alors.

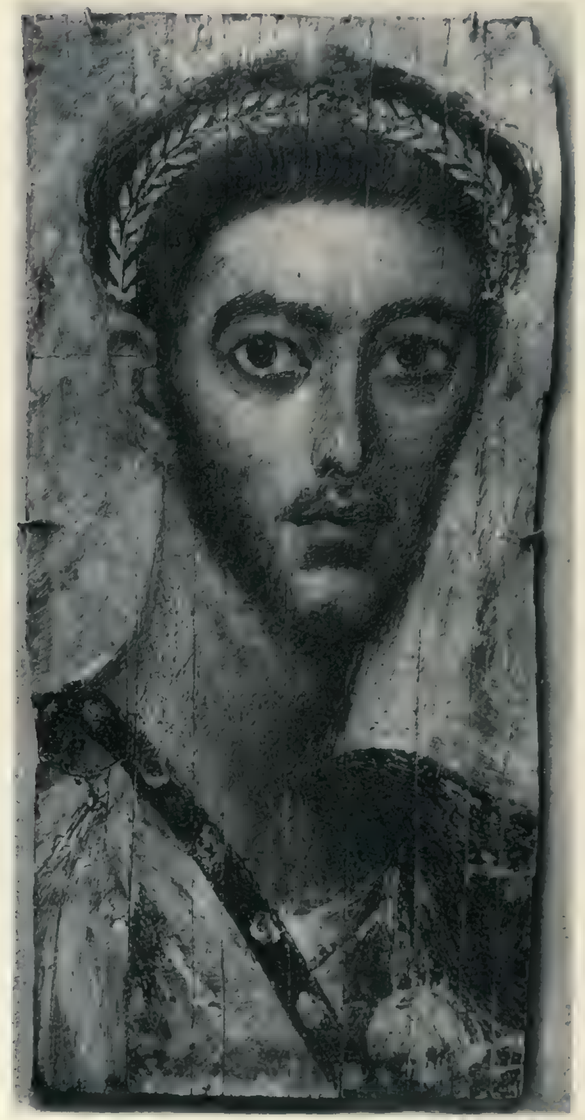
Cette prépondérance de l'influence de Bruges dans le goût français du xve siècle, elle s'explique d'elle-même par l'importance des relations politiques de la puissante et riche Bourgogne et par elle de la France entière avec les Flandres. Nous la voyons s'étendre jusqu'en Espagne, voire en Portugal, et elle durera quasi sans partage jusqu'aux guerres d'Italie. D'ailleurs le tempérament français et la dévotion tendre et naïve de cette époque sincère ont leur pente de ce côté, et le bon roi René, pour sa part, ne caehe point pour les peintres de Flandre ses préférences personnelles. Nous le savons, à n'en pouvoir douter, par la précieuse lettre qui nous a été conservée, et où il mande à « Maistre Jehanot le Flament » de lui envoyer prestement deux bons compagnons peintres au lieu des deux qui lui avaient été adressés et qui ne l'avaient point satisfait. Cette colonie de Flamands fait naturellement souche et école à Avignon comme à Aix, et Nicolas Froment n'avait pas besoin d'étudier à Bruges pour pénétrer le procédé et s'empreindre du sentiment des élèves de Van Eyck.

Le musée d'Avignon n'a pas manqué de recueillir maint et maint tableau d'attribution incertaine, mi-flamande, mi-française, sortant des églises de la ville et qui sont de cette bienheureuse époque du xve siècle : un Christ sortant du tombeau ; une Vierge à genoux adorant l'Enfant Jésus couché sur la terrasse d'un palais ; à droite chevalier à genoux, évêque se décoiffant de la mitre ; — une Annonciation, etc. Et cela se prolonge en ce pays, jusqu'aux Adorations des bergers et

aux Mises au tombeau de ce Simon de Châlons, sorte d'Italo-Flamand qui signe et date ses tableaux des alentours de 1540 à 1550 ; — et l'on arrive sans discontinuité dans ce fortuné Comtat jusqu'aux toiles sans nombre, mais de très vrai mérite de Nicolas Mignard, de R. Levieux, des Parrocel, qui donnent aux églises d'Avignon, de Villeneuve, de Lille-sur-Sorgues, de Cavaillon, une richesse et un éclat que leur envieraient bien des villes de par delà les Alpes.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.





Imp. [illegible] Paris

PORTRAIT D'UN DIGNITAIRE

(Époque grecque en Égypte)



UNE COLLECTION DE PORTRAITS

DE L'ÉPOQUE GRECQUE EN ÉGYPTE

Une importante collection de peintures antiques, actuellement exposée dans l'une des salles de l'hôtel de la Société d'encouragement aux sciences, à la place Saint-Germain-des-Prés, a produit un mouvement de vive curiosité parmi les savants et les artistes. Ces tableaux sont des portraits qui ont été recueillis en Égypte, à Rubaijat, à trois lieues au nord de l'ancienne capitale du Faijum, dans des sépultures qui datent du IIIe siècle environ avant notre ère. Les peintures qui composent cette précieuse collection appartiennent à la dernière période de l'hellénisme, à l'époque où la contrée qui forme la province d'El Faijum était devenue le siège d'une importante colonie grecque.

C'était une coutume funéraire très ancienne en Égypte, de reproduire, à la tête du cercueil ou sur la momie, les traits du défunt. Cet usage se perpétua pendant la période gréco-romaine, mais en se modifiant, car aux figures sculptées on substitua des figures peintes qui réprésentaient le portrait du personnage. On plaçait ce portrait peint sur une planchette de bois assez mince, au-dessus de la figure du mort, et on l'attachait ensuite avec les bandelettes de la momie, en dissimulant les bords, de sorte que la surface peinte fût seule visible. Il semblait ainsi que le mort regardât encore par l'ouverture pratiquée

dans les bandelettes. Avant la découverte des portraits qui forment la collection dont nous parlons, des momies de ce genre avaient déjà été rencontrées, il y a une dizaine d'années, dans les sépultures de Memphis et de Thèbes. La découverte récente des peintures de Rubaijat prouve qu'à un moment cet usage était devenu général. Les tombes où ces peintures avaient été déposées ont dû être dévastées déjà dès l'antiquité par des pillards qui ouvraient les cercueils et enlevaient aux momies leurs ornements précieux. Toutes les nécropoles égyptiennes ont subi pareil outrage. Par bonheur, les dévaliseurs de tombes laissèrent ce qui n'avait pour eux aucune valeur; ils jetèrent ces panneaux peints dans le sable sec du désert, qui nous les a conservés. On a aussi recueilli trois tablettes de bois, sortes d'étiquettes que l'on attachait à chaque momie; elles portent des inscriptions grecques du Ier ou du IIe siècle après Jésus-Christ; l'une de ces tablettes nous apprend que la momie qu'elle accompagnait avait été transportée de Philadelphos à Kerkè. Il semble résulter de là que Kerkè est le nom de la ville dont les tombes de Rubaijat formaient le cimetière; les peintures qu'on y a retrouvées représentent donc probablement des personnes ayant habité Kerkè; mais il est possible aussi que, par l'un des bras aujourd'hui desséchés du Bahr-bella-Ma, on ait transporté dans cette nécropole célèbre les momies d'autres villes, par exemple d'Alexandrie.

On a recueilli aussi un certain nombre de ces portraits en un lieu dénommé Hawara, et qui servait vraisemblablement de cimetière pour la ville principale. Les tombes qui les renfermaient ont été découvertes, dans l'hiver de 1887-1888, par un ingénieur anglais, M. Pétric; selon toute apparence, elles étaient encore intactes: toutefois, les peintures qui y ont été trouvées, autant qu'on en peut juger, n'ont pas le mérite des portraits de Rubaijat.

Ces derniers ne sont pas tous, il s'en faut, de même valeur, ainsi qu'on peut s'en convaincre par un examen même superficiel; à côté d'œuvres d'art remarquables, il y a des peintures absolument enfantines. Les familles riches évidemment faisaient exécuter ces portraits mortuaires par des artistes de renom, les gens moins fortunés par le premier peintre venu. De là, tout d'abord, des différences notables; d'autre part, il est à peu près certain que les bons portraits sont d'une époque antérieure; les mauvaises peintures montrent, d'ailleurs,

dans le costume, des modifications assez notables en même temps qu'elles diffèrent au point de vue de l'exécution : le procédé à l'encaustique a fait place à la détrempe et le procédé du dessin est aussi tout autre. On peut considérer comme les plus récentes celles dans lesquelles, suivant la mode romaine, le peintre représente aussi les mains du personnage. Quelques-uns de ces tableaux montrent les hommes revêtus d'une sorte de chemise blanche avec deux bandes rouges passant par-dessus les épaules; il existe au Louvre un portrait semblable dont la date est connue; par analogie, on pourrait faire remonter nos portraits à l'époque d'Adrien. Mais il est impossible de déterminer pour le moment l'espace qui sépare ces portraits, relativement récents, de quelques autres. Au surplus, on possède si peu de renseignements précis sur la peinture de l'antiquité, qu'il serait difficile de les classer soit dans la période romaine, soit dans la période précédente. Même la science du costume ne permet pas de tirer une conclusion définitive à cet égard.

Il est également difficile de rien préciser quant aux personnages représentés. Quelques portraits seulement représentent authentiquement des Égyptiens; d'autres figures offrent tous les caractères du type sémitique, ce sont sans doute des Syriens ou des Phéniciens; la plupart des personnages ont la peau blanche, sans révéler aucun type de race nettement caractérisé. Il s'agit, selon toute probabilité, de personnes appartenant à la population mêlée d'une grande ville, où l'élément hellénique dominait, comme dans toute la province d'El-Faijum. Ce qui concorde avec cette hypothèse, c'est que tous ces personnages paraissent appartenir aux classes élevées, à en juger par le luxe de bijoux qu'on voit dans les portraits de femmes. Plusieurs portraits d'hommes portent, comme signe caractéristique, un ruban rouge, en travers sur la poitrine; c'est peut-être l'indice d'une fonction ou d'une dignité. Les couronnes de laurier dorées, qui ceignent le front de quelques hommes et de quelques femmes, sont probablement une indication de rang.

Si, jusqu'à présent du moins, nous en sommes réduits à de simples conjectures relativement à la signification de ces portraits en général et à l'interprétation de certaines particularités, il est possible néanmoins de préciser certains détails caractéristiques et qui paraissent définitivement acquis à l'archéologie. Ainsi dans le premier des

trois portraits publiés ici, — celui qui est reproduit par l'héliogravure, — le front ceint d'un laurier d'or, dont le visage à l'ovale très allongé se termine par un menton pointu, garni d'une barbe rare, et surmonte un cou démesurément long et d'une souplesse singulière, le personnage représenté est un dignitaire égyptien. La couronne d'or, le ruban en forme d'écharpe et un surtout bleu sont probablement les signes distinctifs d'une haute fonction. Sur le manteau on aperçoit les traces d'une boucle d'or; mais un insigne tout spécial, qu'on ne retrouve dans aucun des autres tableaux de la collection, c'est un accessoire de forme ronde, placé sur le côté droit du personnage, et qui, ainsi que l'a établi M. Maspero, est l'insigne d'un initié aux mystères d'Isis. Par la fraîcheur et la transparence des tons, ce portrait a tout l'éclat d'une peinture à l'huile; la tête et les étoffes



Portrait de jeune fille.

sont à l'encaustique; la tête, très soignée, est faite au couteau; les draperies, au pinceau.

La deuxième de ces reproductions est le portrait d'une toute jeune fille au regard innocent et naïf, à l'expression séduisante et aimable, les yeux foncés, grands, la bouche et le nez délicats et bien formés. Une couronne légère de feuilles de lierre doré orne la chevelure foncée; de grosses perles rondes garnissent le cou très élancé. Le vêtement, couleur pourpre foncé, est richement rehaussé de bandes dorées sur les épaules. Procédé : la tête est peinte à l'encaustique, au couteau, avec des couleurs délicates et claires; les étoffes, au pinceau.



Portrait d'un prince égyptien.

La dernière gravure est celle du portrait d'un jeune homme, paraissant âgé d'une trentaine d'années, le visage rasé. Une particularité que ce personnage partage avec un autre portrait de la collection, c'est, tombant derrière l'oreille droite, une mèche tressée, affectant la forme d'un point d'interrogation renversé et dont l'extrémité forme deux petits écheveaux. C'est ce qu'on appelle la « mèche

des princes », que tous les princes portaient, même adolescents. On ne la rencontre, dans les vieux tableaux égyptiens, que sur les images représentant le jeune dieu Horus, les princes de la dynastie des Pharaons ou les enfants de famille noble. Dans les tableaux et les sculptures représentant des adultes, M. Ebers ne l'a rencontrée que chez les divinités ou les princes, jamais chez des particuliers, de quelque condition qu'ils fussent. On remarque aussi que les raies violettes dans le tissu, aux épaules, sont divisées et se terminent en forme de flèche. Procédé : encaustique, la tête au couteau, les étoffes au pinceau.

A propos des procédés anciens, la découverte de ces portraits d'origine helléno-égyptienne vient de faire la lumière, d'une façon inattendue, sur l'art de la peinture chez les Grecs, et en particulier, sur une branche de cet art, la peinture à l'encaustique, qui jusqu'ici n'était guère connue que théoriquement. Les renseignements des anciens sur les procédés sont si peu explicites, ceux que nous fournit Pline le jeune, sont si écourtés, qu'ils ont donné lieu aux interprétations les plus contradictoires. Pline dit à ce sujet (xxxv, 122) : « On ne sait quel est le premier qui a imaginé de peindre avec des cires et de brûler la peinture. » Ces deux lignes indiquent deux opérations successives de la peinture à l'encaustique : d'abord, on peignait avec des cires, c'est-à-dire avec de la cire colorée, après quoi on brûlait, on cautérisait la surface peinte, d'où le nom de peinture à l'encaustique, c'est-à-dire peinture brûlée.

Plus loin, Pline ajoute (xxxv, 140) : « Il y avait autrefois deux manières de peindre à l'encaustique : avec de la cire, — quelquefois sur de l'ivoire, — au moyen du *cestrum*, c'est-à-dire du *verriculum*, jusqu'au moment où l'on eut l'idée d'orner de peintures les bâtiments de guerre ; il y eut alors une troisième manière : on faisait fondre la cire colorée sur le feu et on l'appliquait ensuite en se servant d'un pinceau. » Ce court passage, bien interprété, est parfaitement clair. Je comprends ainsi, — dit M. Otto Donner von Richter à qui nous empruntons ces renseignements, — la première partie de la citation : des deux manières de peindre avec le *cestrum* ou le *verriculum*, l'une consistait à appliquer la cire colorée sur de l'ivoire (Pline mentionne spécialement l'ivoire, parce qu'on ne s'en servait qu'exceptionnellement) ; la seconde manière qu'il ne mentionne pas, parce qu'elle était

généralement en usage, c'était d'appliquer la cire sur du bois. Cette explication est confirmée par les portraits de Rubaijat, qui sont, presque tous, peints sur panneaux de bois. On n'y rencontre pas une seule peinture sur ivoire, parce que cette matière, naturellement bien plus précieuse, n'était probablement employée que pour les tout petits tableaux, sortes de miniatures dans lesquelles Pline mentionne comme s'étant particulièrement distinguée une femme peintre, du nom de Iaia de Cysique (xxxv, 147). D'autre part, la peinture à la cire, suivant les deux premières ou anciennes méthodes, devait être exécutée sans l'emploi de la chaleur ou du pinceau, puisque Pline déclare explicitement que ce n'est qu'après l'invention de la troisième méthode, qu'on se servit de cire colorée fondue sur le feu et qu'on étendait au moyen du pinceau. Les anciens ne durent pas se contenter longtemps de ce procédé imparfait et certainement incommode, parce que la cire chaude devait se figer rapidement dans le pinceau aussi bien que sur le panneau, et ne permettait pas, par conséquent, un travail soigné ; comme on ne peut guère obtenir ainsi que des tons plats, rapidement fixés, ce procédé était seulement favorable à la peinture décorative.

Les anciens ne connaissaient pas la manière de liquéfier la cire dans l'essence de térébenthine, parce qu'ils ignoraient les procédés de distillation humide ; c'est seulement au moyen âge que ce procédé fut trouvé, grâce à la découverte de l'essence de térébenthine et de l'huile de térébenthine. Comme ils ignoraient également la peinture à l'huile, parce que l'abondance d'huile d'olive leur avait fait négliger la préparation de l'huile sèche de lin, ils cherchèrent à rendre la cire propre à être utilisée dans un système de peinture plus raffiné. Ici encore Pline va nous renseigner. Il nous apprend (xxxv, 84) que la cire qu'on employait dans la peinture et à laquelle on donnait la couleur voulue en la mélangeant avec de la poudre de couleur, était la cire dite *punique*, préparation que l'on obtenait en faisant bouillir trois fois, dans de l'eau de mer, la cire vierge en ajoutant à l'eau un peu de nitre, c'est-à-dire de soude naturelle ; après chaque cuisson on écumait le produit. La cire, ainsi préparée, devenait blanche, et subissait par là un certain degré de saponification qui la rendait plus propre à se combiner avec d'autres éléments ; cette combinaison avec d'autres éléments était indispensable pour rendre la cire molle et

malléable à froid. Pline et Vitruve rapportent tous deux que pour le vernis qui servait à couvrir les surfaces peintes au cinabre dans les fresques, on ajoutait à la cire chaude un peu d'huile d'olive. Cette adjonction a pour effet d'empêcher la cire de se figer tout de suite, mais elle ne suffirait pas pour la peinture au *cestrum*, car, pour peu que la quantité d'huile fût en excès, elle devait empêcher la cire de sécher, et s'il y avait trop peu d'huile, la cire ne devait pas être suffisamment ductile. Il fallut donc chercher une essence qui fît de la cire une pâte molle,en lui donnant la faculté de durcir dans un temps donné. Le baume de Chio, très connu des anciens, la résine liquide du *pistachier térébinthe,* me paraît avoir été cette essence. En effet, la combinaison de la cire punique avec le baume de Chio et un peu d'huile d'olive, le tout fondu ensemble sur le feu et mélangé de poudre de couleur, donne à froid la pâte cherchée, une sorte d'onguent qui obéit merveilleusement au *cestrum.*

Mais qu'est-ce que ce *cestrum* ou *verriculum* dont parle Pline ? Le *cestrum* qu'on s'était jusqu'ici figuré être un instrument tranchant, le poinçon servant aux inscriptions tumulaires (en le dérivant du mot *cædere*, faire une incision), je le fais dériver du mot grec κέστρον, mot qui désigne la plante connue aujourd'hui sous le nom de bétoine (*betonica*) et que les Latins appelaient *serratula :* la *plante aux petites dents* (Pline, xxxv, 84) ; cette plante a une feuille lancéolée et dentelée à longue tige ; dans le mot *verriculum*, que l'on a traduit par broche à rôtir (en le dérivant de *verruculum*), je vois la désignation latine de l'instrument appelé en grec κέστρον et qui servait vraisemblablement à tracer un sillon, à gratter ; et je le fais dériver de *verrere*, sillonner, gratter, racler. Cette interprétation nous permet de reconstituer l'instrument qui servait dans la peinture à l'encaustique ; ce devait être une *spatule*, semblable à l'antique couteau au moyen duquel on étend les onguents, avec un bord finement dentelé et une longue tige à bout recourbé. Et voici comme on s'en servait : avec la partie dentelée, le peintre amincissait, divisait et réunissait les grosses couches de cire en grattant, en raclant, avec la pointe en forme de lancette, il mariait les couleurs en les comprimant et les enfonçant les unes dans les autres ; tandis qu'avec le dos bombé il rétablissait la surface unie des parties trop profondément raclées ; enfin, avec la tige pointue et recourbée,il plaçait les points lumineux,

les traits fins, par exemple le point brillant des yeux, les cils, les cheveux isolés. En me servant d'un instrument semblable, j'ai pu obtenir assez exactement et sans difficulté les effets que l'on remarque dans les tableaux où les traces de ce couteau spécial, *cestrum*, sont le plus sensibles. L'artiste s'en servait, cela va sans dire, avec plus ou moins d'habileté; de là des effets tantôt plus fins, tantôt plus grossiers. Dans quelques portraits, on peut constater enfin que certains détails des chevelures, par exemple, ont été exécutés au pinceau avec de la cire rendue liquide par la chaleur.

Pour achever le tableau, il reste à brûler la peinture, à produire l'encaustication, ce qui se fait, soit en approchant du tableau un fer rougi ou un réchaud, — c'est le procédé des anciens, — soit en approchant simplement le tableau du verre chaud d'une lampe à pétrole, procédé que j'ai employé avec succès. Le résultat est surprenant : les raclures trop fortes disparaissent instantanément, les sillons les plus profonds se remplissent, et tout le panneau se couvre d'une sorte de brillant analogue à celui que donne le vernis. A la différence des chairs et des chevelures, la plupart du temps, dans les portraits de cette collection, les étoffes sont peintes d'une façon purement sommaire, décorative, avec de la cire fondue, en quelques traits rapides appliqués au pinceau. Probablement on n'attachait pas d'importance à l'exécution méticuleuse de ces accessoires, d'autant que le peintre n'ignorait pas qu'ils seraient en partie recouverts par les bandelettes de l'enveloppe de la momie.

Mais tous les portraits ne sont pas exécutés par le même procédé que nous venons venons de décrire, et soumis ensuite à l'encaustication; un assez grand nombre sont peints par le procédé connu sous le nom de *détrempe*, c'est-à-dire au moyen de couleurs délayées dans de l'eau et additionnées d'une certaine quantité de matière liante, soit du jaune d'œuf seul, soit du jaune d'œuf et du blanc tout ensemble, soit du jus de figue ou une autre matière gommeuse, avec laquelle on fouettait les couleurs. Pour recevoir ce genre de peinture, on étendait fréquemment sur le panneau de bois, un enduit composé de craie et de colle, ou bien on recouvrait le bois d'une toile grossière sur laquelle on étendait l'enduit crayeux ; quelquefois aussi, il n'y a pas de planche de bois du tout, et l'on peint simplement sur un fond de plusieurs toiles collées l'une sur l'autre. Cette

méthode s'est conservée, avec toutes ses particularités, depuis cette époque reculée jusqu'à la fin du moyen âge, où elle fit place à la peinture à l'huile.

Un certain nombre de nos portraits, les plus remarquables, sont exécutés par les deux procédés à la fois, par la méthode à l'encaustique et par la détrempe à base d'œuf. On pourrait désigner cette manière de peinture par ces mots : détrempe à la cire brûlée.

Ici, la cire n'est pas combinée avec une essence, mais elle est mélangée, à l'état chaud, avec du jaune et du blanc d'œuf, auquel on ajoute une goutte d'huile ; le tout broyé ensemble et pétri, — ce qui est nécessaire pour écarter les parties d'eau que contient l'œuf, — et ainsi transformé en une pâte, en une sorte d'onguent après l'adjonction de la poudre de couleur. Cette pâte peut se manier au *cestrum* comme un onguent ; ensuite on brûle la peinture. Elle a l'avantage de permettre d'ajouter des traits et des hachures, en couleur à la détrempe ordinaire, ainsi que le prouvent certains de ces tableaux. De cette manière, la surface n'a pas le brillant qui se produit dans les tableaux exécutés avec la pâte de cire décrite plus haut; elle demeure plus mate, semblable à la couleur des fresques, comme le prouvent les portraits exposés ; toutefois, on pourrait aussi attribuer la matité de ces tableaux à l'influence du sable qui les a si longtemps recouverts et qui pourrait avoir enlevé leur brillant d'autrefois. Enfin, constatons encore la présence de la gomme dans les couleurs employées, par exemple dans les étoffes chatoyantes. C'est ainsi que cette collection nous initie de la façon la plus intéressante et la plus complète à tous les procédés matériels dont les anciens se servaient, sauf pour leur peinture à fresque et leur peinture à la colle.

A côté des recherches techniques, ces portraits soulèvent bien d'autres questions analogues, auxquelles, pour le moment, il est impossible de répondre. Leur découverte a ouvert un champ nouveau d'investigation où tout est à créer. Ceci, heureusement, n'enlève rien à la valeur propre de ces portraits, dont la beauté artistique est tout à fait indépendante des conclusions historiques et ethnographiques qu'on en pourra tirer. Ils ont été présentés, tout récemment, par M. Maspero à l'Académie des Inscriptions, et par M. Heuzey à celle des Beaux-Arts; dans l'une comme dans l'autre des deux

compagnies, ces peintures ont été attentivement examinées, fort appréciées et unanimement jugées fort remarquables, offrant enfin un très grand intérêt au double point de vue archéologique et artistique.

F. RICHTER.





LA GALERIE FRANÇAISE

DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE SAINT-PÉTERSBOURG

Fin (1)



AVANT d'aborder le groupe des paysagistes purs, citons en passant un peintre de fleurs qui « régna sur l'empire de Flore » comme le disait plaisamment Théophile Gautier, il y a un quart de siècle, et dont les œuvres conservent encore aujourd'hui un rang honorable. Saint-Jean n'a pas la fermeté un peu métallique de Van Huysum et consorts; il dessine cependant ses fleurs avec une certaine perfection, et si son modelé reste un peu mou, il rend habilement la couleur, la fraîcheur, les nuances tendres et veloutées de ses modèles. Il possède, en outre, l'art de l'arrangement. Deux roses mousseuses, une délicieuse rose thé, quelques giroflées jaunes, cinq ou six renoncules, quelques gouttes d'eau par-dessus et de la lumière tout autour, voilà son tableau (n° 69) et voilà une chose charmante.

M. Lehon ne peut pas être classé parmi les grands paysagistes; peut-être n'aurait-on pas de peine à trouver, dans cette galerie même,

(1) Voir *L'Artiste* de mai (1889, I, 327).

des gens aussi forts que lui au point de vue de l'habileté, — Dauzat et Hoguet, par exemple, que nous sommes pourtant obligé de passer sous silence pour ne pas allonger indéfiniment notre étude. Mais sa petite *Marine* (n° 103) a été faite dans une de ces heures d'inspiration où l'on rend vivement ce qu'on a senti, parce qu'on a senti vivement. Nous sommes au bord de la mer : le rivage est sablonneux; çà et là, pourtant, de jolies touffes d'une herbe menue et rare trouvent le moyen de vivoter agréablement; les petites vagues déferlent et s'étendent sur la pente de sable mouillé, en couches minces et transparentes comme du cristal. Dans le ciel, des vapeurs blanches et légères laissent percer quelques coins de bleu pâle, et le soleil, qu'on devine à droite sous le cadre, inonde l'atmosphère de rayons blancs. L'idée de l'infini ne vient pas à l'esprit quand on regarde ce joli tableau ; on éprouve plutôt une sensation de fraîcheur. Il nous souvient d'avoir ressenti quelque chose d'analogue, — cela soit dit sans jeu de mots, — par un beau jour d'hiver, en Russie, dans un jardin de pommiers : la terre était blanche de neige, les pommiers blancs de givre; à travers les branches en fouillis on apercevait le ciel bleu-clair, tout encombré de légères vapeurs blanches; et toutes ces blancheurs, dont les ombres étaient bleues, avaient la fraîcheur d'un rêve. De telles harmonies ne se rencontrent pas tous les jours; on est heureux de retrouver sous la bordure d'un cadre doré quelque chose qui en réveille le souvenir.

Ziem est le peintre ordinaire de Venise. Pour cette fois (n° 41), il nous donne de la reine de l'Adriatique l'aspect le plus connu, le palais des doges, la campanile de Saint-Marc, le grand canal qui reflète et qui brise dans ses ondulations cette silhouette splendide inventée par quelque enchanteur pour récréer les yeux des pauvres humains. De noires gondoles glissent sur l'eau toute couverte de grands bateaux aux voiles blanches et jaunes. Mais sous son pinceau « trempé dans l'arc-en-ciel », la Venise connue de tout le monde se transforme en un véritable feu d'artifice multicolore. Il faut de la couleur, pas trop n'en faut. Dans son autre *Marine* (44), l'artiste est devenu sage, ou plutôt il l'est encore, car c'est une œuvre de son premier temps : ici, point de ces jaunes, de ces bleus étincelants et crus dont le contact fait l'effet d'un pétard ; le soleil va se lever, remplissant tout le ciel d'une lueur argentine; l'obscurité n'a pas encore abandonné les premiers plans de verdure; trois vaisseaux,

toutes voiles dehors, sont arrêtés au milieu de ce calme, et le passant qui voit ce spectacle est tenté, comme le batelier du premier plan, de se reposer un moment pour laisser son âme flotter dans une douce rêverie. Ce petit coin de terre et d'eau, sans nom et sans histoire, fait pâlir la splendeur de Venise la belle ; il est empreint d'une sincérité, d'une discrétion, d'un sentiment de nature que les tableaux de Ziem les plus étincelants sont loin de posséder au même degré.

Le *Paysage des environs de Rome* (n° 15), de Français, est un effet de matin où dominent les larges ombres transparentes. Le premier plan est formé par une eau limpide où viennent s'abreuver quelques bestiaux aux longues cornes. Plus loin, une vapeur légère estompe doucement les arbrisseaux de la rive. On aperçoit dans la campagne les restes d'un aqueduc rompu. Rien de plus charmant ; on peut dire, en parlant de ces ruines qui poétisent et agrandissent le paysage autour de Rome : « Si elles n'existaient pas, il faudrait les construire ». En effet, ces longues lignes fines et élégantes, ces arcades élancées qui se rétrécissent plus ou moins selon la direction de la courbe, ne ressemblent-elles pas, sur une échelle infiniment plus vaste et dans des proportions beaucoup plus heureuses, aux lignes de balustres que nous élevons à grands frais dans nos parcs et nos jardins publics ? Les œuvres que le hasard fait et défait lui-même, offrent toujours dans le paysage plus de beautés que celles que la main de l'homme arrange pour un effet prévu.

Daubigny est un Corot plus bourgeois, un Corot avec moins de simplicité, d'idéal et de style, un Corot qui aurait, comme on dit en argot de peintre, cherché un peu la petite bête. Le *Paysage* (n° 16) de la galerie Kouchelef n'a pas de signe bien particulier qui le distingue des autres œuvres de cet artiste : un peu d'eau basse et marécageuse où s'épanouit toute la flore des marais, un peu de terre couverte de gazon, quelques bestiaux, quelques arbres peu touffus, un grand pan de ciel, voilà un signalement qui convient à Daubigny en général plutôt qu'à un de ses tableaux en particulier. Et pourtant c'est toujours frais et toujours nouveau, parce que c'est un coin de nature d'un sentiment très juste. Aucun arrangement, aucune tricherie ; pas de repoussoirs commodes, car le premier plan est à peine aussi solide que le second. L'exécution même est large au point de devenir négligée. Mais si on se recule un peu, la per-

spective se fait d'elle-même; les plans se séparent sans effort; un large coup de pinceau horizontal devient une prairie; quelques touches se métamorphosent en une file de bestiaux, en un sentier sinueux, en un bouquet d'arbres au feuillage léger, pénétré d'air et de lumière. Œuvre charmante d'un homme qui a fait parfois du grand art et qui eût été au premier rang, à côté de Théodore Rousseau, s'il n'avait pas été le contemporain de l'inimitable Corot. Il est vrai que s'il n'avait pas eu Corot pour maître, pour ami, pour compagnon d'études devant la nature, il n'aurait peut-être pas été aussi grand. Pour son bonheur et pour sa gloire, il a vécu auprès de la rose.

Jules Dupré n'est pas complètement représenté par les deux ouvrages de lui qui font partie de cette galerie. Il n'y a pas de vente un peu sérieuse, à l'hôtel Drouot, où l'on ne rencontre des œuvres de cet artiste plus complètes, plus riches, plus harmonieuses surtout. Cette qualité d'harmonie et d'heureux agencement, qu'il possède à un très haut degré, fait oublier que, tout en marchant parallèlement à la nature, il se tient parfois un peu trop loin d'elle.

Rousseau était plus sincère; il avait surtout le désir enragé de la sincérité. Son *Marché en Normandie* (82) est secondaire. Tout notre intérêt doit se porter sur le tableau nº 83 intitulé simplement *Paysage,* qui remonte à l'année 1833, ni plus ni moins. Voilà donc une de ces nombreuses toiles qui ont été obstinément refusées pendant dix ou quinze ans par tous les jurys de peinture! Une pareille erreur semble tout à fait inexplicable aujourd'hui. Pourtant, à prendre les choses d'un peu haut, il n'y a pas d'absurdité de ce genre qui ne trouve, dans les circonstances mêmes où elle s'est produite, son explication, sinon son excuse. Les novateurs ont presque toujours dans l'esprit un entêtement quelque peu étroit, semblable à celui du bœuf qui trace son sillon. C'est là une condition presque fatalement inhérente à leur qualité de novateurs. Ajoutons que l'esprit de contradiction, chose si humaine, ne leur est pas toujours étranger. — « Ah! c'est ainsi? disent-ils. Vous trouvez que je dérange votre vieille routine, vous exigez que je fasse des concessions à votre goût suranné! Eh bien, je vais mettre dans mon prochain tableau tout ce qui vous déplaît! Tôt ou tard, il faudra bien que vous m'acceptiez, car je sens en moi seul plus de talent, de vérité et de bon sens, que dans toutes les cervelles creuses de ces fabricants de

pastiches dont vous faites des académiciens ! » Et, forts de leur bon droit, ils poussent leurs revendications jusqu'à l'extrême limite du raisonnable, limite qu'ils dépassent même quelquefois.

Au moment où Théodore Rousseau faisait ses premières armes, le paysage historique régnait en maître, et non sans quelque gloire: on recherchait avant tout un arrangement de lignes majestueux et poétique. Certains novateurs discrets tiraient de la tradition un parti vraiment intéressant. Les premiers paysages d'Aligny et les remarquables dessins d'Edouard Bertin traduisent noblement l'idéal de l'époque et méritent une place honorable dans l'histoire de l'art. Il est vrai qu'au-dessous de ces hommes de valeur, une foule de prétendus artistes faisaient consister l'art dans une composition artificielle, guindée, symétrique et poncive. Théodore Rousseau, moitié d'instinct moitié consciemment, voulut réagir: il dépassa un peu les bornes. Son tableau de 1833 n'avait pas trace de composition; les objets y étaient placés un peu au hasard, et l'on devine les imprécations du jury: — « Quelle est cette horreur-là ? devait-on dire. Il y a des qualités là-dedans, soit! Mais nous ne sommes pas ici pour recevoir toutes les pochades où il y a des qualités ! Nous avons été choisis pour maintenir haut et ferme le drapeau des grands principes, etc., etc.. » Leur colère devait ressembler, jusqu'à un certain point, à celle qu'on éprouve aujourd'hui devant les ouvrages de Claude Monet, par exemple. Avec un peu moins de parti pris, ils auraient pu voir pourtant dans ce paysage les grandes qualités qui devaient le faire triompher un jour. Si la silhouette en était maladroitement combinée, il y avait dans les terrains et dans les arbres roussis par l'automne, un sentiment sincère qui rappelait le bon vieux temps du paysage hollandais. Quant au ciel, tout chargé de nombreux et légers cumulus, c'était bien la chose la plus transparente, la plus aérienne, la plus exquise, la plus idéale que l'on pût rêver. Ce ciel, à lui tout seul, aurait dû leur faire comprendre qu'ils avaient affaire à un grand peintre. Mais on est ordinairement aveuglé devant une œuvre nouvelle, soit parce qu'elle n'a pas les qualités spéciales qu'on exige, soit parce que la vue de certains défauts empêche de voir ce qu'il y a de bon à côté.

Voici enfin, pour clore cette étude, le tour du grand Corot. Quel nom donner à ses deux petites toiles? Le catalogue dit tout simple-

ment : *Paysage* (n° 42) ; *idem* (n° 43). Cela n'a pas de nom, cela ne représente aucun endroit particulier. De quelle espèce sont ces arbres ? D'aucune. Le premier plan, d'un ton grisâtre, doit être un terrain couvert de verdure. Quant aux deux individus qu'on devine à côté d'un tronc d'arbre abattu, il serait difficile de dire quelle est la couleur de leur vêtement, tant cette couleur est neutre et se confond avec le reste. Et pourtant quel grand art ! quelle poésie à la fois gracieuse et solennelle, dans ce ton vague, mais d'une qualité exquise, dans ce léger brouillard imprégné d'une lumière virgilienne, dans ces blonds feuillages que baigne un air éternellement printanier ! Si l'art du paysage consistait dans la reproduction matérielle, précise et détaillée, des objets réels, Corot ne serait qu'un rapin ; mais si la véritable mission du paysagiste est d'extraire du merveilleux fouillis de la nature, en respectant profondément la vérité, les combinaisons les plus idéales de lignes, de masses et de couleurs, Corot est le plus grand paysagiste qui ait jamais vécu.

Les débuts de Corot nous ramènent à cette période de la Restauration, qui fut climatérique pour l'art du paysage comme pour tant d'autres choses. Corot était dans sa vingt-septième année, lorsqu'il rencontra Michallon, jeune homme un peu moins âgé que lui, qui était déjà devenu presque célèbre et qui avait un atelier. C'est sans doute grâce aux encouragements de cet ami, qu'il eut l'audace de demander à son père la permission de quitter son métier de commis chez un marchand drapier, et de se vouer complètement à la peinture. En mai 1882, après un cordial banquet, lors du premier anniversaire de l'inauguration du monument de Corot sur les bords de son lac bien-aimé de Ville-d'Avray, nous avons entendu Français raconter avec une spirituelle bonhomie comment fut accueillie la requête du futur grand artiste. Le père de Corot était un excellent homme, mais un négociant avant tout. Mystère de l'hérédité !... Abandonner un métier honorable, un métier qui rapporte de la considération et de l'argent, cela lui semblait une pure folie. D'autre part, il sentait bien que son fils ne ferait jamais qu'un très médiocre marchand de draps. Il finit par lui promettre une pension de deux mille francs, égale aux intérêts de la dot de ses sœurs. — « Et maintenant, ajouta-t-il en embrassant son fils qui s'était jeté dans ses bras, et maintenant, gros paresseux, amuse-toi ! » — Comme j'étais un fils soumis, disait Corot

en racontant plus tard cette histoire à ses amis, j'ai obéi à mon père et je me suis amusé pendant toute ma vie.

Il ne faudrait pourtant pas imaginer qu'avant l'âge de vingt-six ans, Corot n'eût jamais sérieusement pensé à la la peinture. Etant commis, il avait une boîte à couleurs qu'il utilisait le dimanche, et il faisait même des dessins pendant la semaine, en cachette, ou plutôt avec l'innocente connivence de son patron. Bien longtemps avant cela, il avait eu des impressions de nature très profondes. Pendant qu'il était élève au lycée de Rouen (1806-1814), son correspondant l'emmenait promener aux environs de la ville, le soir (1). « Ces images se gravèrent dans l'esprit de l'enfant. Plus tard, revenu à Paris, il allait, pendant l'été, à Ville-d'Avray, où son père avait une maison de campagne. Cette habitation était située près d'un étang aujourd'hui disparu ; et souvent, alors que tous dormaient, il restait dans sa chambre pendant une partie de la nuit, appuyé à la fenêtre ouverte, absorbé dans la contemplation du ciel, de l'eau et des arbres. La solitude était complète, nul bruit ne venait troubler le rêveur sur ce coteau solitaire ; il passait ainsi de longues heures, l'œil emporté, et sans doute aussi la pensée, dans cette atmosphère chargée d'humidité, imprégnée d'une sorte de moiteur visible, faite de vapeurs légères qui s'élevaient au-dessus de l'eau... Les souvenirs de son enfance et les sensations qu'il avait reçues à Rouen se trouvaient ainsi renouvelées et s'enfonçaient plus profondes dans son cerveau ; il leur attribuait une grande puissance sur sa manière de voir et de sentir les spectacles de la nature et sur toute sa destinée d'artiste. »

Ainsi préparé à ses chefs-d'œuvre futurs, il entra en 1823 dans l'atelier de Michallon, « qui serait devenu très fameux s'il avait vécu », disait-il, mais qui fut brusquement emporté à vingt-six ans. Il entra alors chez Victor Bertin, peintre un peu froid, mais non sans talent, dont il ne reçut pas de trop mauvais conseils. Nous avons eu pour ami à Saint-Pétersbourg un vieil artiste français, M. Pierre Vernet, qui avait été son condisciple à cette époque lointaine et qui nous a raconté un détail intéressant. Corot, grand garçon un peu lourd,

(1) Ces détails sont empruntés à un excellent petit ouvrage intitulé : *Corot, souvenirs intimes*, par Henri Dumesnil. C'est un recueil de notes prises au jour le jour, dans l'intimité du maître qui aimait à raconter ses souvenirs et à faire part de ses impressions.

débutant à l'âge où presque toujours on a déjà donné la mesure de ce qu'on peut faire, était le point de mire de ses malins camarades d'atelier. Sa maladresse, paraît-il, n'avait d'égale que son application : quand il voulait peindre une menue branche, tout son être se tendait dans un violent effort, il retenait sa respiration, et, d'une main crispée, il traçait un trait lourd, écrasé, bien différent, sans doute, de celui qu'il avait rêvé. Et les bons camarades de rire, pas très haut, probablement, car il était de taille à leur imposer silence. On les aurait assurément bien surpris en leur disant que, vingt ans plus tard, la peinture de ce garçon taillé en hercule serait une merveille de légèreté et de grâce. Après dix-huit mois d'études, Corot partit pour Rome et se lia avec la colonie des artistes français, Léopold Robert, Schnetz, Bodinier, Aligny, Édouard Bertin, etc. Là non plus on ne le prit pas tout d'abord au sérieux. On le considérait comme un amateur, parce qu'il avait de quoi vivre modestement. Au bout de peu de temps, il fut accepté par ces jeunes gens comme un bon garçon très amusant et très aimable; et personne ne s'avisait de le prier de montrer sa peinture.

A cette époque, le grand prêtre du paysage était Aligny. Tous les artistes lui demandaient des conseils et le tenaient pour un oracle. Le fait est qu'il s'est survécu à lui-même, au point de vue artistique, mais qu'en ce temps-là ses paysages étaient vraiment remarquables, empreints d'une véritable élégance de lignes, et parfois d'un certain sentiment de la lumière et de la couleur. Un jour que Corot travaillait à une étude du *Colysée*, — celle-là même qui est aujourd'hui au Louvre, signée de 1825, — Aligny vint à passer, probablement du côté du dos de la toile; il s'arrêta et entama la conversation sur un ton plaisant, comme pour se mettre à l'unisson de la tournure d'esprit de Corot. Mais comme le jeune peintre ne ripostait pas par des saillies du même genre, il lui dit :

— Qu'avez-vous donc ? Vous n'êtes pas gai, aujourd'hui !

— Je ne plaisante jamais quand je travaille, répondit Corot en continuant à peindre.

Cette réplique de Corot, si bien d'accord avec tout ce que l'on sait de l'homme et de sa vie, n'est pas mentionnée dans le récit de M. Dumesnil. Nous la tenons du paysagiste Damoye, élève de Corot. Aligny eut alors l'idée de regarder son étude. Le premier coup d'œil l'intéressa extrêmement.

— Voulez-vous me permettre de regarder ce que vous faites? dit-il.

Corot se leva pour lui céder la place et attendit, peut-être avec un léger serrement de cœur, le verdict du grand juge. Aligny fut tout simplement pétrifié de surprise en voyant l'œuvre de ce modeste amateur.

— Savez-vous bien, lui dit-il dans un mouvement d'enthousiasme, que depuis Claude Lorrain personne n'a rien fait de pareil?

En entendant Aligny prononcer ces paroles, Corot pensa, assure-t-on, que c'était une plaisanterie, et se fâcha. Aligny eut quelque peine à lui faire comprendre que c'était un compliment sincère.

A partir de ce jour, l'homme arrivé et le débutant furent inséparables. Leur amitié dura jusqu'à la mort, et Corot fit une pension viagère de six mille francs à la veuve de son ami. Du reste, celui-ci, outre les excellents conseils qu'il lui donna, lui rendit un grand service en le présentant à Édouard Bertin.

Édouard Bertin, un des chefs incontestés du paysage historique au commencement de ce siècle, avait déjà mêlé à la tradition du Poussin, alors prépondérante, l'influence de Claude Lorrain. On peut voir dans les salles de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts un certain nombre de dessins de lui, où la simplicité des lignes, l'heureuse distribution des masses, l'élégante légèreté des troncs d'arbres et des feuillages, la noblesse des silhouettes montrent qu'il avait admirablement compris quelques-unes des qualités dominantes de Claude Gelée. S'il avait ajouté à cela un sentiment plus vif de la nature et la distinction du ton, il aurait été un des plus grands paysagistes, non de son temps, mais de son siècle. Pour mieux dire, il aurait été Corot. Il transmit, du moins, son héritage au futur peintre de Ville-d'Avray, en lui inculquant la plus vive et la plus profonde admiration pour Claude Lorrain.

En faisant l'histoire de l'art moderne, les critiques d'art de l'époque romantique ont raconté qu'entre 1820 et 1830 la tradition française fut interrompue et que, surtout dans le paysage, nos artistes subirent l'influence hollandaise, soit directement, — témoin l'œuvre de Michel, — soit par l'intermédiaire du paysage anglais en général et de Constable en particulier, qui se retrouve dans l'œuvre de Paul Huet et de Théodore Rousseau. Mais dans l'art, comme dans la vie,

les choses sont mêlées et complexes. En parlant de l'influence anglaise, les critiques d'art n'ont vu qu'un côté de la question et, selon nous, le petit côté; voilà pourquoi, en insistant sur les origines de Corot, nous avons essayé de montrer que la tradition française n'avait pas le moins du monde été interrompue. Voyez plutôt : au dix-septième siècle, deux génies différents, Nicolas Poussin et Claude Lorrain, tous deux inspirés par l'Italie, créent deux genres parallèles dont les influences persistent pendant deux siècles en alternant un peu. Au dix-huitième siècle, c'est Claude Lorrain que l'on imite le plus; Claude-Joseph Vernet est un Claude Lorrain plus superficiel. A l'approche du dix-neuvième siècle, Nicolas Poussin reprend l'avantage. et c'est le règne du paysage historique. Sous la Restauration, Aligny et Bertin, grands pontifes du paysage, subissent fortement l'influence de Claude, et par eux le paysage aboutit au génie si profondément français de Corot, qui d'ailleurs s'est aussi retrempé aux sources vivifiantes du paysage des primitifs du quinzième siècle, y compris Léonard de Vinci, le dernier des primitifs italiens et le premier des modernes.

Arrêtons-nous sur ces réflexions qui semblent s'écarter beaucoup de ce que promettait le titre de notre petit travail. Mais, en vérité, l'étude d'une collection de tableaux servirait à peu de choses si elle était un simple catalogue développé, et si elle n'amenait pas avec elle, au moins sur certains points, quelques conclusions générales.

E. DURAND-GRÉVILLE.





DEUX LIVRES DOCUMENTAIRES ILLUSTRES

RICHARD WAGNER — HECTOR BERLIOZ (1)



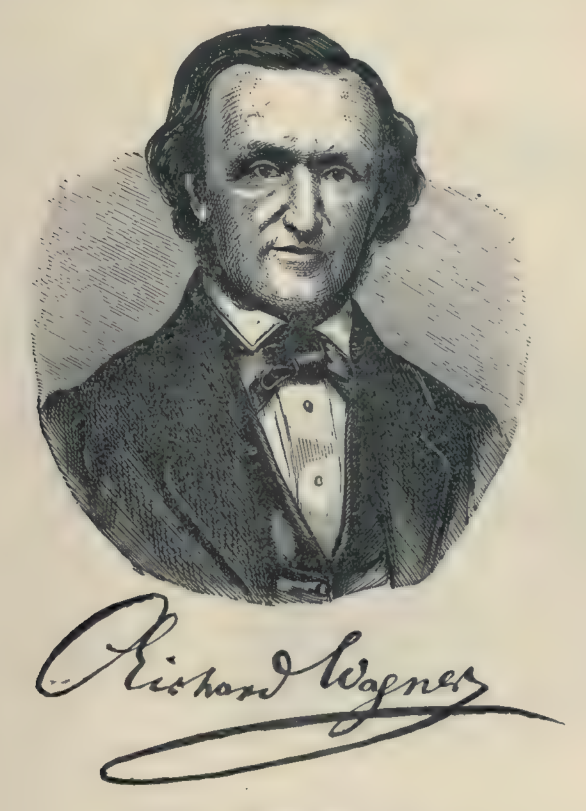
D'AUTRES, dans tous les journaux et dans tous les pays, ont analysé et, pour ainsi dire, disséqué les deux monographies à l'allure tout à la fois élégante et monumentale, modestement intitulées par leur auteur : *Richard Wagner, Hector Berlioz,* — deux noms crânement affichés sur une couverture composée avec un goût parfait. Donc je ne m'engagerai point à nouveau sur ce terrain, laissant de côté — quel qu'en soit, du reste, le mérite très réel — la partie littéraire de l'œuvre, pour considérer les choses à un point de vue plus général.

Certes, il est intéressant de voir, pour la première fois, Wagner et Berlioz, ces deux lutteurs, ces deux novateurs, ces deux génies à la recherche d'émotions nouvelles dans le domaine musical, étudiés sous leur vrai jour, avec une égale impartialité, par un écrivain qui reste toujours, un psychologue, qui cherche bien plus à pénétrer dans l'inti-

(1) 2 vol. par Adolphe Jullien, ornés chacun de 14 lithographies originales par Fantin-Latour, de portraits, gravures, scènes d'opéras, caricatures, vues de théâtres, autographes, etc.; Paris, Librairie de l'Art.

mité de ses personnages, à en faire ressortir les côtés inconnus, qu'à louer sans réserve leur talent.

Certes, il est curieux de voir ces deux puissantes figures traitées à la façon de véritables médailles, montrées sous leurs deux faces également caractéristiques, à l'avers puis au revers, c'est-à-dire avec leur génie d'artiste aspirant à des grandeurs nouvelles, à des émo-



Richard Wagner vers 1855.

tions inconnues, et avec leurs faiblesses, leurs défaillances d'homme privé plus sensible aux impressions du dehors, par cela même qu'il est plus richement doué.

Cette façon, non pas tant de biographer les gens suivant la mode ancienne, toujours aride et sans couleur, malgré les délayages des récits personnels, mais bien plutôt de les faire revivre, au milieu de leur œuvre, de leur vie, de leurs espérances et de leurs déceptions, donne au livre un intérêt qu'on chercherait vainement dans les publi-

cations d'il y a quelque vingt ans. Sous l'artiste on se plaît à voir penser et souffrir l'individu, non pas le personnage fictif créé par la légende, mais l'homme de la réalité poignante. Désormais, ni sur Wagner, ni sur Berlioz on ne pourra plus propager des récits fantaisistes, tant Adolphe Jullien a su s'incarner ses personnages, tant il a su toujours, avec justice, faire deux parts distinctes de l'homme et de l'œuvre. A ce point de vue il appartient à l'école philosophique moderne, à cette école qui ne fait pas reposer la sympathie pour une œuvre, pour une théorie esthétique, dans une sorte d'engouement sans borne pour celui qui en a été le propagateur.



Un rêve de Richard Wagner.

Jupiter, escorté de Vénus, remet son tonnerre et fait soumission, au nom de l'ancien Olympe, à Wotan, sous les traits de Richard Wagner, qui va pouvoir étourdir le monde à son tour, tandis que dame Freia (Vénus) recueillera la pluie d'or.

(*Der Floh*, de Vienne, 1876.)

Quand il parle de Wagner, il ne cache point l'ingratitude du novateur envers Meyerbeer, son injustice à l'endroit de Mendelssohn ou de Schumann. Quand il parle de Berlioz, il a soin de s'élever contre les abus et les violences des coteries; il cherche surtout à démêler le vrai au milieu de ce chaos de fiction romanesque qui fait de l'auteur des *Troyens* et de la *Damnation de Faust* une de ces énigmes perpétuelles à la Jean-Jacques Rousseau ou à la Lamartine. Et la meilleure preuve de cette impartialité, de cette hauteur de vues, se trouve dans le fait même d'avoir pu tour à tour étudier et juger sans parti pris deux maîtres qui se connurent et finirent — conclusion inévitable entre deux génies ayant à la fois trop de points de contact et trop de dissemblances — par se brouiller.

Dans cette minutieuse exactitude, dans cette précision de détails, dans cette façon de faire successivement défiler sous nos yeux chaque œuvre musicale du compositeur allemand, puis du compositeur français, sans négliger pour cela la partie anecdotique, je vois déjà plus qu'une prédisposition personnelle, je reconnais toute la façon de procéder, toute la méthode d'enquête scientifique d'une école à laquelle je me fais honneur d'appartenir. Les documentaires du roman ont fait assez de bruit pour des œuvres souvent plus tapageuses que sincères, pour que les documentaires de l'histoire disent, eux aussi, à leur tour, ce qu'ils veulent, en produisant des œuvres d'étude et de patiente recherche comme le *Wagner* et le *Berlioz*. Assurément, mon excellent confrère Adolphe Jullien, qui a bien voulu en ses vivants « Avant-propos » me remercier du maigre concours que mes recherches graphiques m'ont permis de lui prêter, ne m'en voudra pas de dire ici ce que je pense du livre comme nous le comprenons tous deux.



Herr Richard Wagner essaie sa « musique de l'avenir » sur les oreilles sensibles de John Bull.

(*Entr'acte*, de Londres, 1877.)

C'est en philosophes, en gens dégagés de tous préjugés chauvins et mesquins, presque « en ancêtres », si j'osais m'exprimer ainsi, que nous considérons les hommes et les choses; que nous entendons restituer les grandes époques, les luttes épiques de la pensée humaine. Et, nous appuyant sur le mot de Gœthe : « Nous écrivons trop, nous ne dessinons pas assez », nous avons cherché à donner au livre une face nouvelle, nous avons fait appel au document graphique pour jeter sur l'ensemble plus de variété, pour contrôler, quand besoin est, le récit écrit par l'image dessinée, pour intéresser à la fois et l'esprit et l'œil du public. La présence, l'abondance du côté graphique, voilà donc ce qui pour moi donne un charme tout particulier aux deux ouvrages dont il s'agit.

Le livre ainsi compris est né d'hier : ce n'est pas sans un profond étonnement, je l'ai dit autre part, qu'on constate l'oubli, le mépris dans lequel les productions du crayon étaient tenues jusqu'à ce jour en France par une école d'écrivains bourgeois fermée à toute produc-

Destinée de Richard Wagner ici-bas.



La critique le poursuivait comme une furie tant qu'il vécut.



A présent, elle suit son cercueil et joue le rôle du cheval drapé de deuil.
(Caricatures du *Kikeriki*, de Vienne, 1883.)

tion esthétique. Tandis que l'Allemagne, l'Angleterre, les États-Unis eux-mêmes nous ont donné dans cet esprit, des ouvrages remarquables, nous en étions encore à repousser toute participation du dessin à une œuvre documentaire, ne comprenant pas que la vie des personnages, le caractère des époques et même, comme c'est le cas ici, les productions littéraires, symphoniques ou dramatiques, pouvaient

se traduire par le crayon encore mieux que par la plume, et surtout d'une façon bien plus brève, bien plus saisissante.

La cause de l'image ainsi considérée, me paraît définitivement gagnée, et voilà pourquoi, sans parler des raisons personnelles de sympathie pour l'homme et l'écrivain qui n'auraient que faire ici, le



Henriette-Constance Smithson, première femme de Berlioz
d'après une lithographie française. (1827.)

succès des deux volumes d'Adolphe Jullien m'a particulièrement réjoui. Me permettra-t-il une observation ? Les livres de cette sorte s'adressent, par leur nature, à deux publics, ou plutôt à deux fractions d'un même public. C'est pour cela que le *Wagner* et le *Berlioz* (1)

(1) Notons que M. Ad. Jullien avait, précédemment déjà, publié un intéressant petit volume sur Berlioz dans la collection Charavay, cette collection aux tendances artistiques qui sera très certainement recherchée quelque jour.

contiennent à la fois et des reproductions documentaires et des lithographies originales de Fantin-Latour qui, malgré toute leur poétique enveloppe, restent un pur hors-d'œuvre, destiné aux *regardeurs de livres à images.* Pourquoi donc l'auteur n'a-t-il pas procédé de même avec le texte, c'est-à-dire pourquoi ne nous a-t-il pas donné en appendices une bibliographie et une iconographie de Wagner et de Berlioz ?

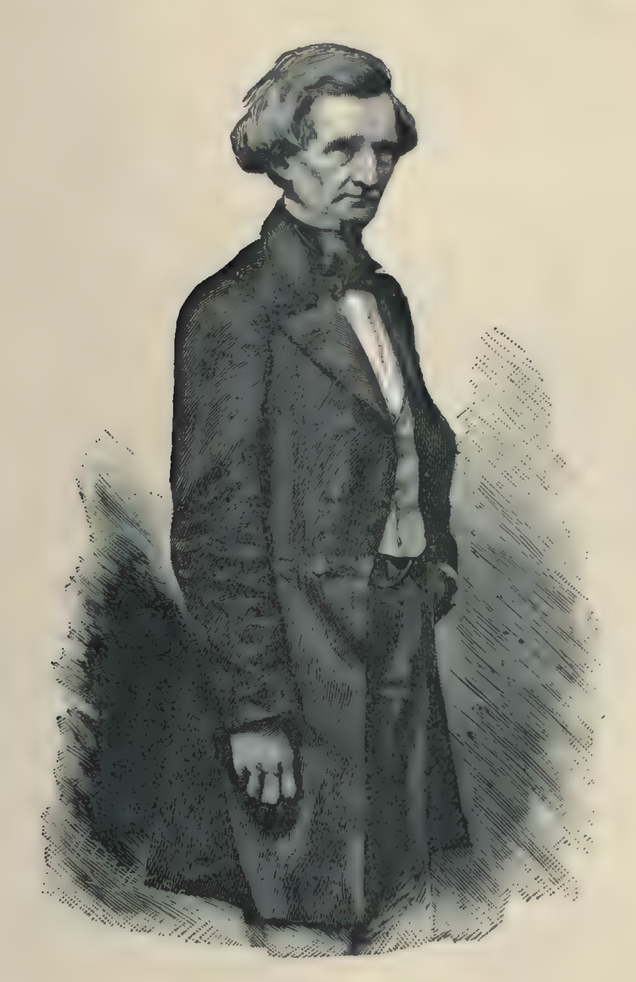
Ce que vous me répondrez, mon cher confrère, je le sais, j'ai souvenance tout au moins de ce que vous me dîtes, un jour que nous eûmes l'occasion d'en parler. Mais, croyez-moi bien, sans nuire au récit, sans nullement effrayer la partie du public qui ne les lit pas, ces appendices donnent encore une plus-value, si je puis m'exprimer ainsi, au livre documentaire, tant il constitue pour les chercheurs un précieux *compendium.* Or, le nombre des travailleurs, des spécialistes, sans qu'on s'en aperçoive, va toujours en augmentant en ce pays où les chercheurs de scandales mènent grand bruit, et nos deux mille acheteurs — car c'est à ce chiffre respectable, quand on parle du livre à 40 francs, que nous sommes parvenus, au grand étonnement d'éditeurs routiniers perpétrant les plus beaux *fours* de librairie qui se soient vus, parce qu'ils ne veulent pas comprendre le volume moderne — nos deux mille acheteurs, dis-je, ne peuvent que bien accueillir tout ce qui complète l'œuvre, tout ce qui multiplie sa physionomie, tout ce qui accroît le côté purement documentaire.



Berlioz, par Nadar (1852.)

Ceci dit, c'est merveille de voir défiler en ces deux gros volumes d'un format grand in-8° anglais, c'est-à-dire quelque peu *quarré,* bien en main, avec son élégance toute particulière et d'une typographie irréprochable, comme fonte, tirage, pureté, la vie et l'œuvre des deux génies de l'art musical qui se sont développés aux mêmes sources, malgré les différences dont ils ont pu faire preuve.

Si le texte est toujours attrayant et souvent curieux, quelle éloquence n'ont pas pour nous les portraits graphiques qui nous restituent dans leurs phases diverses les physionomies des deux maîtres, les sujets de romances, les frontispices de partitions, les manuscrits;



Hector Berlioz vers 1862.

qui font ainsi revivre et le caractère de l'œuvre et l'époque qui la vit naître ; les tableaux de théâtre, les copies exactes des costumes, les détails de mise en scène, les figures des principaux artistes; qui remettent sous nos yeux l'historique de l'œuvre, et les monuments eux-mêmes quand, — comme c'est le cas pour Wagner, — ils ont par les caractères de leur construction, une particularité quelconque

à fixer; enfin les caricatures, les portraits-charge qui rappellent les luttes des grandes années, les transformations et les satires graphiques par lesquelles ont passé nos deux héros ?

Dans ce domaine, c'est tout un musée, toute une épopée comique, allant pour Berlioz de Dantan jeune, de Traviès, de Benjamin, de Daumier, de Grandville, à Cham, à Nadar, à Carjat, à Marcelin, à Bertall, à Gustave Doré, à Grévin, tous les crayons, toutes les satires, toutes les manifestations de la charge illustrée ; revêtant avec Wagner un caractère bien plus universel, montrant le grand artiste allemand tourné en ridicule par les crayons de tous les pays, quoique cependant, si l'on en excepte le *Punch* de Munich, les feuilles caricaturales de l'Allemagne se soient plutôt montrées malicieusement humoristiques à son égard, conservant toujours, pour lui comme pour Bismarck, une sorte de respect particulier.

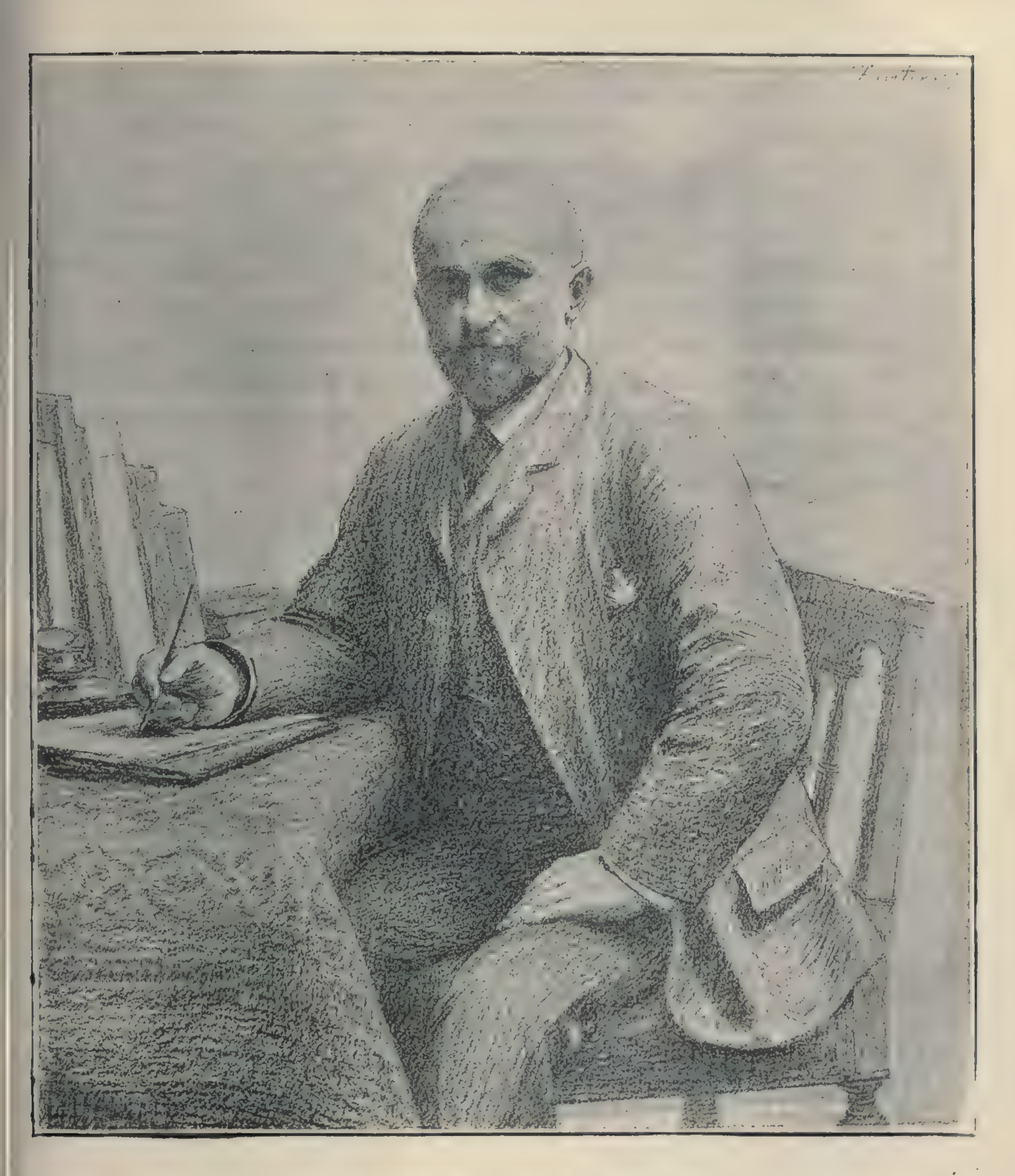


— Ah ! mon Dieu ! est-ce qu'il est devenu sourd, votre mari ?
— Comme vous voyez ! Il s'est obstiné à aller au concert monstre de Berlioz.
(Caricature de NADAR, 1856.)

Mais si c'est en Autriche, dans le *Figaro* et dans le *Kikeriki* de Vienne, qu'il faut aller chercher les vignettes les mieux exécutées, les plus spirituellement caricaturales sur l'homme et son œuvre, c'est partout que ses idées, ses thèses musicales ont prêté matière à la satire.

De même que l'image nous prouvera pour la Révolution que Marat et Robespierre furent, de leur vivant, autrement populaires que Danton, de même j'en conclus ici que la renommée de Wagner — et personne ne contestera cette indication fournie par l'estampe — a été bien plus grande que celle de Berlioz. En outre, ce dernier n'a guère été ridiculisé que dans sa personne, alors que chez Wagner l'œuvre plus nettement accentuée, plus révolutionnairement réformatrice, a prêté le flanc aux vignettes les plus comiques, à de véritables pamphlets graphiques.

Enfin cette recherche des illustrations aura servi à nous montrer



Portrait d'Adolphe Jullien, par Fantin-Latour.

quelle place les musiciens ont tenue dans les préoccupations des artistes, des observateurs de l'actualité au jour le jour, à une époque où la musique, elle, intéresse à un si haut point l'activité cérébrale de l'humanité.

Et maintenant, le chemin est ouvert. Ce qu'Adolphe Jullien a tenté pour deux musiciens peut se faire pour des célébrités d'un tout autre domaine et même pour des ensembles de classes sociales. Prochainement je compte mettre au jour le produit de mes recherches en donnant *Les Peintres et la peinture*, puis *Les Médecins et la médecine devant la caricature.* A quand *La Musique et les musiciens?* — très certainement, le jour où Adolphe Jullien voudra bien prêter à mes études graphiques sur ce sujet si vaste, le concours de sa science de musicographe.

JOHN GRAND-CARTERET.





GUSTAVE MOREAU (1)

(Fin)



Tout n'est pas dit d'un artiste, quand on a montré comme il pense. Il faut encore voir comment il se sert de l'instrument particulier qu'il a choisi. A un littérateur ou à un poète on est en droit de demander quelles sont ses habitudes de composition, ses tournures préférées, quels mots il affectionne, comment il entend le mouvement du style, la cadence et la rime; à un peintre ce qu'il fait des lignes et des couleurs, comment il les combine, comment il les dispose, et quelle sensation procurent à l'œil ses tableaux. Évidemment M. Gustave Moreau a, comme tous les artistes, subi des transformations dans le cours de sa carrière. Il s'est modifié plusieurs fois; il se modifie peut-être encore et continue à rêver de faire mieux. Quelle distance, je ne dis pas seulement entre ses premiers tableaux qui sont dans une manière différente, mais même entre l'*Œdipe* et les

(1) Voir *L'Artiste* de mars et mai derniers (1889, I, 161 et 338).

dernières œuvres qui soient sorties de sa main ! Comparerez-vous *le Jeune homme et la Mort*, par exemple, avec son dessin aux traits nets et coupants, sa tournure semi-académique, à l'admirable tableau de *Galatée* si étonnant de joaillerie, si profond de mystère et d'une si grande douceur d'enveloppe ? Comparerez-vous même le *Jason*, quoique déjà plus souple, plus raffiné et plus étrange, à la fantasmagorie sans rivale des deux *Salomés ?* La singularité chez lui a toujours été croissante, la féerie s'est enrichie, la couleur s'est exaspérée, le luxe des accessoires n'a plus connu de bornes. Au début, quand il inaugura son système, il était relativement simple. Peu à peu l'audace lui est venue : il s'est lancé à corps perdu dans le rêve ; il a créé un monde imaginaire digne d'être habité par des figures surnaturelles ; il s'est de plus en plus tourné vers l'Orient, comme vers la terre bénie des songes. On pourrait suivre d'année en année le progrès et la marche de son développement pittoresque. Toutefois certains principes demeurent immuables, fixés dès l'origine en son esprit, et pour bien comprendre la doctrine, il vaut mieux s'attacher au fond solide qu'aux arabesques qui l'entourent.

Ce que nous avons remarqué à propos de l'*Œdipe* s'appliquerait au besoin à tous ses tableaux. M. Gustave Moreau, qui est un passionné, qui a reçu des romantiques le goût du drame autant que de la couleur, semble avoir toujours pris à tâche de contenir ses émotions, de les enfermer sous une formule rigide. Il ne s'abandonne que rarement ; il ne représente que de loin en loin des actions violentes dans tout leur emportement et leur fougue. Encore est-ce dans ses œuvres les moins symboliques, quand il se souvient de Delacroix. Le *Diomède* nous montre une scène de carnage. Le *Phaéton* surtout, une des grandes aquarelles de la collection Hayem, qui figura à l'Exposition universelle de 1878, est d'un mouvement à la fois grandiose et terrible. C'est un projet de peinture décorative, mais un projet en l'air : car M. Moreau, finisseur acharné, n'a jamais dû songer sérieusement à la fresque. La fantaisie lui en sera venue un jour devant le célèbre plafond de la galerie d'Apollon : il lut Ovide et se mit à rêver. Le dieu a eu l'imprudence de confier à son fils le char éblouissant d'or et de pierreries sur lequel il accomplit ses révolutions célestes, et le jeune téméraire, ignorant la route, impuissant à maîtriser l'attelage aux jarrets d'acier, est entraîné à l'aventure.

Il brise le cercle du Zodiaque, et sur lui s'élancent furieux les animaux qui en représentent les signes et en ont pour ainsi dire la garde : ici un lion déchaîné, pattes dressées, gueule béante; là un dragon dont le corps s'allonge en monstrueux replis. Dans le ciel sombre et verdâtre traversé de lueurs tragiques, passent des comètes, des astres errants. Tout n'est qu'épouvante et qu'horreur : chevaux cabrés, char à demi renversé. Phaéton a lâché les rênes, et il se rejette en arrière avec effroi, le manteau de pourpre au vent, la tête ceinte d'une immense auréole de rayons. Ses cheveux se hérissent sur son front, ses bras se lèvent, sa bouche crie, ses yeux roulent désespérés : il se sent perdu. On ne retrouve pareille furie de pinceau que dans certaines autres œuvres, d'inspiration encore plus directement romantique, comme l'aquarelle de la collection Hayem intitulée *Ballade*. Elle a pour sujet la fameuse ballade de Bürger : Lénore emportée par son amant, le chevalier-fantôme. Rien ne manque à l'allure endiablée de cette course à l'abîme : cheval fauve impétueusement lancé, la crinière en désordre; cavalier masqué dans son armure; femme dont la robe au ton vert pâle voltige légère; arbres tordus et décharnés au bord du chemin; burg fantastique, comme ceux que griffonnait Hugo, surmontant la colline, et dans un ciel nocturne, chargé de vapeurs, la lune qui disparaît à demi derrière les nuages. On se croirait revenu aux beaux jours de 1830, au temps où Delacroix mettait tant de frénésie dans ses lithographies de *Faust* ou d'*Hamlet*. D'ordinaire M. Gustave Moreau est infiniment plus calme, moins débordant, moins expansif. Il se modère et s'observe au point de pouvoir, comme Leconte de Lisle, passer pour un impassible. Il ne faudrait pas s'y fier pourtant; car le feu couve sous la cendre, et la passion, pour ne pas s'étaler, n'en est ni moins profonde ni moins ardente. Elle gagne en intensité ce qu'elle perd en étendue. Il en est d'elle comme de ces parfums concentrés qui ont absorbé l'essence de bien des fleurs, et dont une goutte suffit à répandre l'arome.

Le fond du système de M. Moreau, c'est d'éliminer le transitoire, le momentané, le successif, l'accident particulier et tout local, de supprimer le temps en quelque sorte, pour donner à ses œuvres une portée générale et un caractère d'éternité. Le symbolisme le voulait ainsi. Or l'émotion n'est-elle pas de nature essentiellement instable et fugitive? Quand on veut exprimer des idées, et des idées philoso-

phiques surtout; quand on veut entraîner l'esprit dans la voie des méditations et des pensées graves, n'est-il pas sage de garder jusque dans l'allure un certain sérieux qui prépare et avertit? Un peu de solennité même ne messied pas à l'occasion. M. Gustave Moreau s'est donc adressé d'instinct aux procédés qui pouvaient le mieux servir ses intentions; il s'est conformé, au moins pour l'ordonnance et la mise en place des figures, aux habitudes mêmes de l'antiquité qui lui fournissait ses sujets. Les êtres qui sont l'objet de ses secrètes préférences ne s'ébranlent jamais, ne laissent jamais rien voir au dehors des émotions qui les agitent. On les sent d'une race supérieure, plus maîtresse d'elle que la nôtre et dont rien ne peut troubler le fond de sérénité. En cela ils sont vraiment surnaturels. C'est ce qui leur donne un caractère de grandeur et de beauté parfaite. M. Moreau a presque autant qu'un Grec l'amour et le respect des belles formes; il aurait peur de les compromettre en les engageant trop vivement dans les luttes de la vie. Si curieux qu'il soit du costume et des riches parures, que de fois n'a-t-il pas pris plaisir à représenter des figures nues, assises ou debout, mais imperturbables ainsi que des statues! Les vers de Baudelaire s'appliquent merveilleusement à lui :

> Je hais le mouvement qui déplace les lignes;
> Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris.

Parfois l'action se réduit à néant. C'est un simple détail et presque un accessoire qui donne un nom au personnage. L'*Érigone* du musée de Lille tient une grappe de raisin; *Léda* se laisse caresser par le cygne; *Narcisse* se penche au bord des eaux; la *Nuit* s'accoude nonchalamment en un ciel bleu sombre, une étoile d'or au front, une chouette aux pieds; *Andromède* allongée sur les roches attend patiemment Persée qui tombe comme un aérolithe; *Ève* rêveuse écoute le démon dans un paradis d'émeraude et d'azur (1). Ces types de femmes, toutes sœurs de la Galatée et sorties de la même inspiration, sont charmants avec leurs visages doux et tristes, leurs calmes attitudes, leurs songeries vagues et flottantes. On retrouve en elles, en même temps que la profondeur du sentiment

(1) La *Léda* et le *Narcisse*, deux petites toiles très délicates qui viennent de la vente John Saulnier, appartiennent à M. Hayem, de même que l'*Andromède* et la *Nuit;* l'aquarelle d'*Ève*, à M. Henry de Chennevières.

moderne, quelque chose comme la grâce d'une figurine de Tanagra. Même lorsque le sujet se complique, les personnages souvent n'ont pas besoin d'agir. Hélène se dresse immobile au-dessus d'un monceau de cadavres. Le rapprochement seul n'est-il pas éloquent et ne dit-il pas tout? La Mort derrière le jeune triomphateur, aussi bien que Médée derrière Jason, ont la valeur d'un signe, d'une image qui symbolise l'action. C'est une langue qui finit par aboutir à celle des hiéroglyphes. Mais, quand elle se maintient dans de certaines limites, la brièveté en fait la puissance, en accroît l'effet. Il suffit d'un geste et parfois d'un regard pour indiquer l'idée. Voyez Œdipe en face du Sphinx, Hercule en présence de l'Hydre, le Cyclope contemplant Galatée, la jeune fille thrace qui porte la tête d'Orphée, ou Salomé devant celle de saint Jean. Ce sont des drames muets, où l'âme vit tout entière dans les yeux. Rare talent que cette sobriété. M. Gustave Moreau en est peut-être redevable à son éducation classique. Il s'est habitué de plus à envisager un tableau comme une construction logique de l'esprit, où tout doit être étudié, pesé, dosé en quelque sorte, où tout doit avoir un sens et contribuer à l'expression morale. Si entraîné qu'il soit par son imagination, attiré constamment vers ce qui luit et brille, la raison le plus souvent prédomine. Même ses fantaisies ont un but. Placer des figures simples, nettement équilibrées comme les termes d'un raisonnement ou les inventions d'un sculpteur, dans un milieu compliqué, coloré, extraordinairement riche et somptueux, qui leur fait un cadre de rêve, tel a été l'idéal de presque toutes ses œuvres. C'est l'union des contradictoires et l'harmonie trouvée dans la féerie.

Sur ce fond permanent que de variantes d'ailleurs! M. Gustave Moreau n'a pas qu'une seule manière : il en a dix ou vingt qu'il unit, qu'il combine ; il en change suivant la nature du sujet et l'impression qu'il veut produire. Comme il est héritier de bien des maîtres, qu'il les a aimés jusqu'à la folie, il ne peut s'empêcher d'y penser toujours. Ce sont pour lui des conseillers et des amis. Il recourt à eux, dès qu'il prend le pinceau. De là des mélanges d'influences très diverses, souvent dans un même tableau. Un petit *Calvaire* de la collection Hayem, daté de 1867, joint à la prodigieuse ténuité de travail d'un Mantegna, quoique plus amolli, plus pénétré de tendresse, la grâce des Vénitiens, la douceur calme de

l'Angelico, les noirceurs sinistres d'un ciel fauve à la Delacroix, et jusqu'au souvenir de Fromentin dans ces deux cavaliers arabes qui quittent le lieu du supplice. C'est comme un élixir de choses fines, un bouquet fait de mille couleurs. Le paysage où s'encadre l'*Enlèvement d'Europe* est emprunté pour ses grandes lignes à Poussin ; mais, au premier plan, un groupe d'arbres au léger feuillage mêle à cette nature tranquille un peu de la mélancolie de Corot (1). Ce qui me frappe, c'est combien ces éléments sont bien choisis. Ainsi Corot est revenu fréquemment sous sa main. Il reparaît dans l'*Amour et les Muses*, même dans les *Plaintes du poète.* Ne sent-on pas que cela ajoute au mystère, que cela contribue à moderniser les sujets, en même temps que cela en souligne l'idéalisme profond ? Une des scènes où cette influence l'a presque le mieux servi, c'est dans le *Saint Sébastien* de la collection Duruflé. L'œuvre est d'un mysticisme charmant. Le martyr moribond est étendu sur un drap blanc, au pied des arbres, et les deux femmes qui l'ont soigné se sont retirées à distance, agenouillées, priant peut-être, pleines de vénération et de respect. Il se dresse à demi, résigné et souffrant, vers deux anges impalpables, visibles pour lui seul, qui semblent sortis du fond tremblotant des verdures et qui sont prêts à y rentrer. Le vague ici est une inspiration véritable, qui donne au tableau tout son prix. On pourrait comparer à ces anges la *Source troublée*, de la vente John Saulnier, dont le corps fluide s'allongeait flottant sur les eaux, dans un paysage enchanté tout peuplé d'oiseaux bleus.

Généralement ce qui incline M. Moreau vers tel ou tel maître, ce qui l'y fait songer quand il peint, c'est une association d'idées inévitable, un lien qui s'établit dans son esprit entre la manière même de ce maître et celle qui convient à son sujet. De même qu'à certaines pensées, à certaines émotions correspondent fatalement certaines attitudes, certains gestes, certaines expressions de visage, il est à peu près impossible de rester dans la nuance juste d'un sentiment, sans employer les mêmes modulations.

Chaque peintre a, pour ainsi dire, sa formule et comme le mode

(1) Le tableau dont nous parlons est dans la collection Hayem. C'est une fine réplique de celui qui figurait au Salon de 1869 avec le *Prométhée.*

propre qui répond à sa nature. Les robustes parlent haut et fort; les voluptueux ont la langue plus traînante, plus amollie dans la caresse; les tendres se contiennent davantage; les raffinés subtilisent. On arrive à leur ressembler presque sans le vouloir, sans même en avoir conscience, simplement parce qu'on éprouve les mêmes émotions qu'eux. Lorsque M. Moreau fit l'*Œdipe,* il était dominé par le souvenir de Mantegna. Ne l'eût-il pas connu, qu'il eût été forcé de rechercher avant tout l'accent énergique et viril, de serrer son dessin, de buriner les formes, pour faire mieux sentir la tension et l'effort qu'exigeait ce drame de volonté. Dans le *Jason* au contraire il se détend, il s'assouplit, il s'abandonne à la morbidesse milanaise et à l'enchantement de la grâce. On pourrait presque, devant cette peinture, prononcer un nom, celui de Sodoma. Ce n'est pas qu'elle ne se complique d'éléments divers; mais les personnages rappellent par leur pose seule ce fragment des *Noces d'Alexandre et de Roxane* qu'il avait copié si amoureusement, le groupe d'Éphestion et du porte-flambeau. Est-ce à dire qu'il y ait adaptation ou réminiscence? N'est-ce pas plutôt similitude nécessaire de procédé pour rendre une impression de mollesse? C'est sur le mode florentin qu'a été conçu l'*Orphée,* j'entends la principale figure, celle de la jeune fille dont les cheveux soigneusement nattés se relèvent en tresses sur le front. Elle est blonde, elle est douce, elle a les traits calmes et purs. La modération et la sagesse qui furent l'apanage de Florence ont laissé en elle un reflet. Pouvait-on l'imaginer autrement? M. Moreau l'a essayé. Dans une curieuse aquarelle de la collection Hayem, elle s'est transformée en bohémienne, en sorcière aux cheveux noirs comme l'aile du corbeau. Elle est plus fantastique peut-être, mais beaucoup moins conforme à l'harmonie du sentiment. C'est presque une dissonance que cette échappée de caprice, en une scène où il faut se maintenir recueilli et tranquille. Malgré leur fantaisie orientale, qu'est-ce au fond que les deux célèbres *Salomés,* sinon des Rembrandt où l'on verrait clair? Le palais se prolonge en de mystérieuses profondeurs : il y a des recoins perdus, des espaces ignorés. Mais, si loin que plonge le regard, on devine une décoration d'une invraisemblable richesse. Ce ne sont plus simplement des oppositions d'ombre et de lumière, des noirs qui dévorent toute une partie du tableau, qui ne le laissent plus subsister qu'à l'état de vapeur et d'indication

confuse. Le procédé est moins sommaire que dans le *Siméon au temple* de Rembrandt au musée de La Haye, par exemple. Ici l'architecture est réelle, solide : on la voit, on la touche presque, on en suit les formes et jusqu'au moindre détail d'ornementation. La féerie ne se cache plus : elle se montre à nous dans toute sa beauté.

Ainsi pour chaque sujet un maître donne le ton, la note, et sur ce thème M. Moreau joue de merveilleuses variations. Parfois se glisse en ces mélodies une phrase venue d'ailleurs. Vinci surtout l'accompagne presque toujours en sourdine, quand il ne l'inspire pas tout à fait, comme dans la *Galatée*. Où ne le retrouve-t-on pas, soit dans les types, soit dans le paysage ? Ses figures androgynes, ses têtes où les deux sexes mêlent confusément leurs grâces, reparaissent aussi fréquemment que son décor et ses fantasques découpures de rochers : car ce sont des éléments de mystère. Les fonds de l'*Œdipe*, de l'*Orphée*, du *Prométhée*, d'*Hercule et l'Hydre*, pour n'en citer que quelques-uns, sont absolument conformes à ses habitudes pittoresques. M. Gustave Moreau mêle du reste si habilement les contrastes, assortit si ingénieusement les teintes, recherchant avant tout l'effet d'harmonie; il ajoute tant d'invention personnelle à celles des autres, qu'on ne sait bientôt plus ce qu'il leur doit. On est si loin du thème original qu'on l'oublie, et c'est justice : car la musique qu'il en tire est le plus souvent imprévue.

Si l'on essaie d'analyser un de ses tableaux, non plus seulement au point de vue des influences extérieures et des maîtres qui ont pu donner des conseils pour l'exécution, mais en lui-même, dans le détail des accessoires, on est effrayé de tout ce qui s'y trouve et des connaissances que cela suppose chez cet artiste doublé d'un antiquaire. Des œuvres comme la *Salomé dans le temple* ou l'*Apparition*, comme le *Moïse exposé sur le Nil*, comme le *David* ou la *Galatée*, sont d'une complexité inouïe. On en trouverait également de nombreux exemples dans son illustration de La Fontaine, surtout parmi les fables où il s'inspire de l'Orient, où il se refait contemporain de Bidpaï : le *Songe d'un habitant du Mogol*, les *Deux amis*, la *Souris métamorphosée en fille*. Il semble qu'il ait passé sa vie dans la poussière des bibliothèques, à consulter des documents, à prendre des croquis et des notes, à étudier tout ce qu'il est possible de savoir d'un pays ou d'un temps disparu. Peut-être l'a-t-il fait, mais beaucoup moins qu'on ne pense.

Ce qu'il y a de curieux dans son archéologie, c'est qu'elle est à la fois fantastique et précise, faite d'éléments réels, mais transformés, rapprochés, combinés au point de devenir invraisemblables et féeriques. C'est œuvre d'imagination encore plus que de patiente recherche. La *Salomé dans le temple* nous en fournit la preuve. On y a relevé bien des incohérences et des contradictions : un bourreau dont le bas du visage est voilé comme ceux des Touaregs, une Salomé au profil d'Isis tenant sa fleur de lotus, l'iconostase des églises grecques surmonté d'une idole qui ressemble à la Diane d'Éphèse enfermée dans sa gaine et couverte d'innombrables mamelles, l'arcade élégante des constructions arabes supportée par de lourds piliers romans. Comment cela peut-il s'arranger et s'arrange-t-il même si bien qu'on y croit ? C'est que chacun des éléments joue son rôle dans la féerie. Le bourreau ainsi masqué n'en paraît-il pas plus terrible, Salomé plus impénétrable et plus froide ? Cette barrière qui arrête le regard n'excite-t-elle pas à rêver au delà de nouvelles splendeurs ? L'idole est effrayante, perdue dans l'atmosphère d'encens que répandent les brûle-parfums, accompagnée de dieux hindous, de sphinx dressés sur des colonnettes d'émail, et l'architecture, où s'unit la stabilité, la force à la hardiesse, impose le respect, achève de donner à la scène un aspect solennel et grave. En somme, tous ces caprices ont une raison cachée. Évidemment, quand M. Moreau compose, les souvenirs lui reviennent en foule : il creuse tel ou tel détail, il en prend l'essentiel, puis il s'abandonne à la fantaisie et au rêve. Dans le *David*, le fond du siège est emprunté à la riche ornementation des cadres vénitiens; les colonnes sont semées d'arabesques pompéiennes; les cassolettes qui fument aux quatre coins du trône rappellent l'art du moyen âge, comme la figure même du roi-prophète. A-t-il donc copié des objets réels ? Il est parti de la réalité peut-être, mais la compliquant, la décorant, l'embellissant de toutes sortes d'inventions neuves. Où a-t-on jamais vu, par exemple, des lyres semblables à celles qu'il a créées ? Une de ses aquarelles importantes de grande dimension, le *Lac sacré,* qui appartient à M. Hayem, nous montre une femme hindoue, une péri, montée sur un éléphant tout harnaché de joyaux, d'étoffes flottantes, de filigranes et de perles, qui lui forment comme une cuirasse splendide. Croit-on que le peintre en ait trouvé quelque part le modèle,ou s'il l'a trouvé, qu'il n'ait eu qu'à en suivre

les méandres et les complications ? *Bethsabée* se peigne sur une haute terrasse que domine un entassement de palais. *Moïse* enfant dort dans sa corbeille d'osier, sur le Nil paré de fleurs merveilleuses, d'oiseaux multicolores, et derrière lui plongent dans le fleuve des têtes de sphinx, des débris de sculpture, des restes de pylônes, monuments sur monuments, colonnades sur colonnades, toute une Égypte en construction ou en ruines. L'effet ici est obtenu par l'accumulation, en apparence sans ordre, d'éléments gigantesques. Même le monde sous-marin de la *Galatée* a l'air surnaturel : tant il reluit, tant il brille, tant il est fait de pierres précieuses plutôt que de matière vivante ! M. Gustave Moreau ne s'est donc jamais astreint à la vérité : il en accepte les détails qui peuvent servir; mais il invente, alors même qu'il paraît copier.

Comment a-t-il pu réaliser l'extrême fini dans le rêve, donner à des costumes qui ne furent jamais portés, à des objets qu'il n'a jamais vus, à des palais imaginaires une existence si parfaite qu'on pourrait presque en faire la commande à un architecte, à un orfèvre ou à un brodeur ? Il ciselle un bijou, il sculpte un ornement, il tisse dans une étoffe des fleurs de soie et d'or. Il est telle de ses colonnes, dans l'*Apparition* par exemple, que Pasini n'eût pas mieux décorée de lapis et d'émail. Telle des parures de Salomé ferait la fortune d'un bijoutier et tel bibelot la joie d'un collectionneur. C'est qu'avec l'amour de la féerie, M. Moreau a la passion de l'exactitude et une ingéniosité de conception, une souplesse de main, une patience minutieuse et hardie qui égalent celles des plus habiles artistes d'Orient. On dirait que l'âme d'un ouvrier persan ou d'un conteur arabe revit en lui et l'inspire : car il est inépuisable dans ses inventions, il a le génie de la lampe merveilleuse, il peut créer ce qu'il veut.

Parlerai-je de sa couleur ? Là aussi l'imagination est souveraine. Il a broyé ensemble tout ce que la nature et l'art offrent de tons éclatants et de nuances changeantes. Il a rêvé de rivaliser avec l'aile des papillons, avec le plumage brillant des oiseaux des Indes, avec les élytres dorées des insectes, avec les fleurs, avec les diamants ou les perles, aussi bien qu'avec les faïences orientales, avec les somptueux brocarts, avec les mosaïques et les miniatures byzantines. Ses œuvres font songer parfois à certains coins de Saint-Marc, à Venise, tout fleuris de teintes vives et qui scintillent vaguement comme des

murailles de pierreries. Car c'est le monde minéral qui lui fournit principalement ses richesses. Il y a de tout sur sa palette, le rouge saignant des rubis, le bleu des saphirs, le vert des émeraudes, le jaune des topazes, la douceur nacrée des opales, jusqu'à de l'or liquide, jusqu'aux feux de pierres inconnues. Si on pouvait lui faire un reproche, c'est de n'avoir pas toujours su se borner, d'avoir exalté trop volontiers le ton local aux dépens de l'ensemble. De là ce « faux air d'écrins en désordre » qu'un critique léger, mais clairvoyant, constatait un jour dans sa peinture. Cela chatoie, cela miroite, cela inquiète l'œil et éblouit l'esprit. On sent un peu de fièvre dans la touche, comme la souffrance de ne pouvoir tout dire et la crainte de ne pas être assez extraordinaire. Les tableaux en particulier sont quelquefois d'une exécution fatiguée et pénible, à force d'avoir été repris et travaillés. L'aquarelle, qui exige plus de rapidité, qui permet moins facilement les retouches, est un procédé qui l'a toujours servi. Quoiqu'il y ait jeté de ces brusques éclats, de ces lueurs bizarres qui ressemblent à des éclairs ou à des feux follets, le plus souvent il atteint d'un jet la perfection par la franche et libre coulée du pinceau. Ses dessins — j'entends les dessins finis et soignés — qu'on connaît peu, sont également admirables et peuvent tenir leur place auprès de ceux des maîtres.

En somme, M. Gustave Moreau a eu une rare fortune. Il a toujours pu dire ce qu'il rêvait, sans avoir à se contraindre et à se dominer ; il n'a pas été forcé de faire des compromis avec l'idéal, de rabaisser Pégase à des rôles infimes et de songer au gagne-pain. La vie a été bonne pour lui en lui créant l'indépendance. Ainsi a pu germer dans sa tête un système pour lequel il fallait de longues études, de calmes méditations, une culture patiente, une atmosphère spéciale. Il s'est enivré de songerie; il s'est affiné l'esprit, le cœur et les yeux ; il a voulu faire tenir en de petites œuvres tout l'infini de la pensée et le vague du rêve. Il y a souvent réussi. La foi énergique qu'il avait dans ses idées l'a défendu contre le découragement, lui a permis de traverser le monde comme n'y vivant pas, le dédaignant, l'oubliant. Ne l'a-t-il pas un peu trop oublié ? Plongé qu'il est dans la féerie, n'a-t-il pas l'air parfois d'ignorer l'humanité, de ne plus être capable d'impressions simples, de ne recevoir le jour qu'à tra-

vers un vitrail ? On le prend pour un érudit. Sa poésie, sa tendresse échappent et échapperont toujours à la foule. Elles ne se révèlent qu'à ceux qui cherchent. Ce sont des fruits savoureux, mais dont il faut briser l'enveloppe.

Peut-être ne sera-t-il jamais mieux compris et aimé que de nos jours. Il a deviné et exprimé d'avance quelques-uns des besoins les plus intimes de l'âme contemporaine. Aussi, bien qu'on le connaisse peu ou mal, est-il pour beaucoup de jeunes gens comme un magicien consolateur qui les attire et les séduit, qui les charme. Il n'a pour ainsi dire pas eu d'influence sur l'art de notre époque ; il n'a pas fait d'élèves. A peine çà et là retrouve-t-on tout à coup chez un peintre ou chez un sculpteur un souvenir de sa manière. Il n'a pas la force d'expansion d'un Puvis de Chavannes. Pourtant, si différent qu'il en paraisse et qu'il en soit, il procède au fond des mêmes tendances, du même élan vers les hauteurs. Où l'un simplifie, l'autre complique ; mais ils se rencontrent et s'unissent tous deux dans le mysticisme. Or notre génération positive et sceptique, à laquelle on a inculqué l'amour du fait, qui a abusé du réalisme, qui en use encore, est tourmentée du regret des choses disparues, de la foi détruite, de l'émotion perdue (car on se lasse de tout, sinon de sentir), et par tous les moyens possibles elle revient au rêve. Il y a des mots qui sont dans toutes les bouches, qu'on emploie à tout propos et qui peignent bien l'état des âmes d'un temps. Aujourd'hui ce sont les mots *suggestif* et *troublant*. A quoi ne les applique-t-on pas ? Ils rendent notre vague malaise, nos inquiétudes d'esprit, nos souffrances de cœur, notre excès d'analyse et notre désir d'être émus. M. Moreau a mis dans son art tout ce que ces mots contiennent, et c'est par là qu'il est si parfaitement moderne.

Que pensera de lui l'avenir ? Ne le regardera-t-il que comme le produit éphémère d'une civilisation vieillie, comme un malade d'idéal qui n'a jamais pris les voies simples pour arriver au beau ? J'ai peur qu'on ne le comprenne pas toujours. Mais il ressemble trop aux maîtres pour n'être pas sûr de vivre. Il trouvera en eux des défenseurs. Les Titien, les Rubens, ne le soutiendront peut-être qu'à demi : ses minuties leur paraîtront alambiquées et ses subtilités précieuses ; ils le renverraient volontiers en face de la nature. Mais Vinci l'accueillera comme un disciple dont on peut être fier ; il lui demandera

ses secrets et lui confiera les siens. Dürer sera heureux de rencontrer hors de la nuageuse Allemagne un esprit mystique, curieux et rêveur, capable de renouveler à distance le symbolisme de la *Mélancolie* ou du *Chevalier de la mort*. Rembrandt s'étonnera de se reconnaître parfois en lui. Et n'est-ce pas quelque chose, même sans compter les autres, que d'avoir pour soi Rembrandt, Dürer et Vinci ?

PAUL LEPRIEUR.





LE SALON DE 1889 [1]

LA PEINTURE DÉCORATIVE



Il faut compter, au nombre des grandes vertus de l'école moderne, le persistant courage qui fait maintenir par nos peintres l'art décoratif au premier rang dans les Salons annuels. Ingrate, la peinture décorative l'est pour plusieurs causes, et ni les succès lucratifs du portrait ni les bourgeoises réussites de la peinture de genre ne lui sont connues. Elle a presque, de la sculpture, l'austérité et la hauteur. Elle exige surtout l'art de composer, et que l'esprit, l'invention, fassent valoir l'habileté du pinceau, trop souvent suffisante ailleurs, ou du moins plus trompeuse. Cette année, des maîtres excellents, rompus à d'autres œuvres, ont abordé ce genre élevé; des élèves aussi, déjà sur la voie des renommées solides, s'y sont essayés. Et les Roll et les Flameng ont vu se placer auprès d'eux, les Dagnan et les Friant.

Ce n'est pas moi qui médirai de la peinture exposée par Falguière.

(1) Voir *L'Artiste* de mai (1889, I, 363).

L'œil encore enchanté de sa statue, un vrai poème de la femme jeune et parisienne, et qu'il nous a montrée en bas, dans son vrai domaine, je goûterai bien volontiers les belles trouvailles de ton de cette *Junon*, sur qui son oiseau favori semble avoir déteint. Au surplus, la vérité fut dite un jour, sur cette peinture du maître sculpteur. Il menait dans son atelier un confrère qui est, lui, maître en peinture, et qui est aussi un ami. On exhibait une toile.

— « Qu'en pensez-vous ? » interrogea Falguière.

— « C'est bien », répondit le peintre idyllique avec un léger accent d'Alsace, et sa courtoisie paternelle. Puis on découvrit une statue. Cette fois, le peintre des nymphes n'attendit pas la question : il se tourna vers le sculpteur, et redit sans hésiter, avec une conviction chaleureuse : « Ça, c'est bien ! »

Il y a moins de tableaux de corporation, ce me semble, parmi les grandes toiles. Celui de M. Lhermitte, *Claude Bernard*, peut cependant compter comme tel. Si la touche se ressent toujours un peu du métier trop spécial et un peu heurté que le fusain impose au maître dessinateur, c'est presque la seule réserve à faire sur cette belle œuvre. Savamment ordonnée, d'une sobre et large lumière, elle enferme dans un groupe harmonieux toute une série de portraits parlants de vérité. Au temps où nos maîtres nous versaient les premières ivresses de cette science naturelle si captivante et si féconde, je me souviens d'avoir vu, à l'amphithéâtre, au lycée, à la Sorbonne ou à l'hôpital, presque tous ces mâles visages éclairés des mêmes pensées. Ce tableau va meubler une des salles de la magnifique Sorbonne. Il est heureux de voir entrer cette toile dans un cadre immobile où elle sera soustraite à tous les hasards. Il est consolant aussi de penser qu'elle sera mise à la portée de nos regards, et point accaparée, comme celle de Raphaël Collin l'an dernier, par les appartements privés de quelque dignitaire en *eur*. Donnons des appointements à nos mandarins. Ne leur donnons pas des chefs-d'œuvre.

C'est pour achever la décoration de l'escalier, au même Palais de la Science, que M. Flameng nous a peint, dans la cour de son collège, *Rollin, principal de Beauvais.* Le bon réformateur se donne, par une molle journée d'automne, le plaisir d'errer au milieu de ses maîtres et de ses élèves. Le ciel, où s'estompe un coin du vieux Paris scolaire, est adouci comme doit être l'âme du principal et la causerie qu'il

poursuit paisiblement et doctement. Il est bon qu'au milieu des pompes toutes fraîches de la Sorbonne en 1889, revivent ces vieilles images, pareilles aux portraits d'ancêtres. Nos fils, et nous-mêmes, si modernes et si pressés, y trouverons le souvenir de l'ancien quartier d'étude, aux rues noires, aux jardins clairs, et la mémoire des anciens étudiants, forts et naïfs, virilement instruits par des pédants sans ambition, qui furent parfois de grands hommes de science, de cœur et de progrès, comme le bon Rollin.

Qu'on me permette de passer sur l'énorme toile de M. Léon Glaize, bien faite pour inspirer au maire de je ne sais quelle mairie le désir de hâter encore le saint sacrifice des mariages. C'est de la peinture municipale, et l'ombre de Jobbé-Duval, conseiller peintre et peintre de conseillers, en doit pâlir de jalousie.

Qu'il est agréable, après la peinture à la bière de M. Lehoux, d'arrêter ses yeux sur l'exquise nymphée de René Ménard. Quelques femmes, au bord de l'eau, sous une feuillée qui distille le soleil à leur blonde chair, de tremblants iris frais et fins comme les corps épanouis des nymphes, et pour baigner ces formes douces une clarté qui réunit au charme simple de la nature tous les derniers artifices trouvés par les Besnard ou les Doucet, est-ce assez dire, à votre gré, pour montrer combien ce tableau jeune, charmant, tout limpide et tout velouté, est d'un poète et d'un artiste ?

C'est dans la vie bourgeoise que Friant a cherché cette année un sujet, c'est avec ses figures communes et un épisode ordinaire qu'il a mérité un succès préparé par des œuvres moindres, mais qui promettaient celle-ci dans leur vigueur et leur souplesse infiniment étudiée. Ces passants tout vêtus de noir, qui reviennent du cimetière et font aumône à un aveugle, semblent un défi porté aux tons noirs, aux gammes sombres, aux éclats sinistres du deuil. La victoire est belle. Le cimetière lorrain que je reconnais dans le fond, fait valoir de sa lugubre blancheur cette procession bourgeoise. Il y a dans cette œuvre la certitude de toutes les qualités promises par Friant lorsqu'il venait en habit de soldat, dessiner auprès de nous, à l'atelier de notre cher Mathias Schiff, le plus grand de nos morts, à nous qui arrivons à la vie de création, le plus inoubliable et le plus regretté de ceux qui déjà sont restés sur notre voie de lutte et d'espérance, si courte encore, si peuplée déjà de ces tombes où la

maladie a couché les artistes vainqueurs comme Schiff, avec les vaincus déplorables des amours ou des suicides.

S'il fallait à nos regards assombris une fête de lumière et de couleur, personne ne la donnera plus rare et plus abondante que Raphaël Collin. Si je retrouvais tout à l'heure, en face du *Claude Bernard* de Lhermitte, les sévères joies de notre vie d'étudiants, voici que s'éveillent, devant cette divine idylle de Collin, les souvenirs des tout premiers rêves de la hâtive adolescence, l'impression des premières lectures de *Daphnis et Chloé*, le livre perfide et charmant dont nous allons avoir bientôt, et de cette même main, une illustration parfaite. Penchés, attirés l'un vers l'autre, au milieu de la nature confidente et complice, sur l'herbe jeune où leurs corps frais sont amoureusement posés, la fillette et le pastoureau se cherchent des lèvres. C'est peut-être bien leur premier baiser, — sûrement c'est le premier baiser d'amour, celui dans lequel les deux bouches se diront tout sans se parler, celui qu'ils vont prolonger jusqu'au soleil couchant, insoucieux de l'heure, celui dont les autres baisers ne leur feront jamais, par leur plus savante ardeur, perdre le goût divin, ni même maudire l'attrait par leur souillure ou leur danger. L'âme du poète lui a révélé dans cette périlleuse trouvaille de l'attitude simple et juste, le moment infiniment rapide où la double entente d'amour était parfaite, où toute la passion en fleur s'exhalerait, mais où nulle touche déjà trop marquée ne viendrait mettre un accent trop vif dans cette perfection fugitive. Il a su cueillir ce beau fruit sans en altérer le duvet, et il a saisi le papillon du désir que Gérard faisait voltiger autour de sa Psyché, sans que rien lui reste aux doigts de la poussière des ailes fragiles. Si la couleur vaut le sujet, on le devine, car cette peinture de Collin est tout entière comme une vivante, une exquise caresse. Personne n'a mieux cet art de raffiné si bien défini par le Bonhomme, l'art tout musical de « faire des passages », de faire vibrer comme insensiblement dans leur délicate harmonie toutes les plus fines nuances, toutes les plus fraîches clartés.

Par la disposition de ses tableaux comme par le choix des modèles, M. Roll semble s'appliquer à unir la peinture de décoration au portrait. Il réussit presque toujours dans tous ses essais, car il a toutes les qualités du virtuose prestigieux, et plusieurs de celles

qui font l'artiste lui furent données par surcroît. Jamais les souveraines magies du plein air ne furent plus heureusement évoquées par son pinceau. On regarde, sans guère regretter le charme du printemps qui rayonne sur les Champs-Élysées tout éblouissants au dehors, les paysages de soleil et d'herbes où il fait vivre ses figures délicates et ses robustes animaux. Le chien de *En été* est aussi merveilleux que le *Taureau,* plus encore peut-être. Si l'enfant qui mène la vigoureuse brute est un peu sommairement indiqué, tenons compte de l'éclairage, et ne disputons pas sur les partis pris en peinture, car la peinture tout entière risquerait de rester dans le crible. Assurément les deux portraits de paysanne et de mondaine qui sont à l'Exposition universelle, et plus encore ceux de Damoye, et d'Alphand — un étourdissant tour de force — peuvent donner à leur peintre plus de fierté que ce Salon. Mais dans la belle tenue de ses dernières œuvres, au milieu de cette série de toiles si personnelles et si neuves, celles-ci tiennent bien leur place, et bien des morceaux éclatants s'y marquent et s'imposent par la science et par le talent.

Il est doublement difficile de faire admirer son œuvre, lorsqu'on la voit placée, comme le tableau de M. Gaston Guignard, de telle sorte que le velum du plafond l'inonde par en haut d'une lumière crue, et par en bas la barre d'ombre et de faux jour. Et il est deux fois beau d'avoir triomphé, par la force du talent, de cet emplacement ridicule. La composition d'abord, qui dut être bien épineuse à équilibrer, extrêmement dure à terminer, et le dessin serré dans les détails et si large dans l'ensemble et dans le mouvement général, imposent à notre étude cette vaste toile peuplée par un *Embarquement de bestiaux.* Je la vois placée dans un musée, comme une scène de la vie nationale sur un de nos grands ports français. La couleur en est singulièrement franche et sobre, très fine dans des fonds dégradés avec une extrême justesse, riche et sourde aux premiers plans, parmi cet amas de navires et cette foule de bétail, M. Guignard n'avait plus à nous prouver combien il possède l'anatomie et l'allure de notre grand bétail français. Mais jamais encore, à ma souvenance, il n'avait, en osant s'attaquer à une composition vaste et profonde, aussi triomphalement prouvé que la science et le génie de la composition s'unissent sous sa main à la maîtrise du morceau.

Je ne saurais en revanche me plaire, après une série de tableaux tels que je viens de les étudier, aux machines d'une habileté surannée, étiquetées en latin, comme celle de M. Gabriel Ferrier. L'horizon de la toile est beau, la composition emphatique, l'exécution fragmentaire. Je me souviens de portraits où M. Ferrier avait su mettre tout autre chose : il aurait dû s'y tenir, comme M. Benjamin Constant, admirable dans l'image d'un modèle épais et bourgeois, mais froid et boueux dans son grand étalage de chairs cuivrées et noires. Et puis vraiment, n'est-on point las de ces pauvres histoires, dignes des journaux illustrés ? Quand M. Lerolle, dans une scène de moyen âge, M. Guay avec une mythologie forestière, M. Fantin-Latour dans une apothéose, suivent chacun leur rêve et font suivant un dessein déterminé des œuvres de pur parti pris, c'est leur droit, et ils peuvent nous amener à force de talent vers la sympathie ou l'admiration ; mais l'enthousiasme à froid, mais la prétentieuse anecdote, mais le pathos classique et la mythologie de confiseur ! Mais les gentillesses de M. Gérôme et les dieux de M. Carolus Duran — et Durand ! — Mais ceux qui pillent Jean-Paul Laurens, sans le comprendre, pour faire un *Comte de Toulouse*, et ceux qui refont Duez et *Saint Cuthbert*, sans l'égaler, sous prétexte d'une *Fuite de moines !* Et les idylles de M. Bonnat, infidèle à ses redingotes et à ses portraits de « gens arrivés », illustrations pour le Bottin académique, et qui nous mâchonne au fusain avec d'impossibles noirceurs un groupe d'amoureux en plâtre et carton, cernés d'encre !

Au moins la peinture de M. Tattegrain, encore un peu foraine et faite pour le public des dimanches, garde-t-elle dans l'étalage laborieux d'une anecdote, quelque distinction et quelque esprit. Si le prix de l'habileté qui fait mesurer au peintre tout ce que donnerait ou enlèverait à son tableau la valeur du parquet au-dessous, du divan en face, du voile d'en haut, des cadres voisins, si la préoccupation de détails nécessaires où étrangers à l'art, mérite une médaille, je vote pour ce combattant.

Mais la médaille a été donnée. Et je ne crains pas d'avouer qu'elle échoit au peintre d'*Une noce chez le photographe.* Mais cette année-ci — tant l'artiste peut se dégager du rapin — l'anecdotier d'avant-hier est le bon peintre du *Pardon*, le grand peintre de la *Madone.* On a récompensé nommément les *Bretonnes au Pardon*, qui étaient une

œuvre plus faite pour la popularité. Mais combien, à cette toile forte et sérieuse, d'une puissance déjà pénétrante, je préfère cette *Madone*, image suprême de l'art moderne en ses charmes les plus délicats. Acceptons l'affairement et la brutalité régnante et le tapage de ce temps, s'il peut fleurir auprès de nous de telles œuvres, où tout chante le même ravissant cantique d'amour et de vénération paisible, tout, ce ciel du Midi qui filtre ses rayons et joue avec ces verts reflets de feuilles sur le blanc des voiles, cette Vierge-Mère qui porte son enfant avec un respect maternel où l'on sent qu'il est l'Enfant-Dieu, ces larges nimbes encadrant la pureté de ces deux têtes et les enlevant vers le ciel dans leur rayon, cette fraîcheur divine enfin, et cette fleur de la lumière, telle que je la retrouvai tout à l'heure dans mon jardin, au milieu d'un buisson d'iris où le soleil venait oblique et faisait un ton de vitrail.

PIERRE GAUTHIEZ.





Jean Paul Laurens pinx.

LES HOMMES DU SAINT-OFFICE

(Salon de 1889)

LA PEINTURE DE MARINE



La plupart des peintres de marine d'aujourd'hui ne sont guère que des paysagistes; les uns se bornent à peindre la mer aux différentes heures du jour, les autres reproduisent un bout de côte, de falaises, un village de pêcheurs, avec la mer comme fond; ceux-ci choisissent quelques scènes dramatiques, des hommes accrochés à une épave, un canot allant au secours d'un navire en détresse; ceux-là représentent des ports; mais bien peu peignent le navire : il a presque disparu de la peinture de marine. Ce navire aux blanches voiles, si pittoresque dans son allure, qui est l'âme des tableaux des Vernet, des Backuysen, des G. Van de Velde, est dédaigné par nos peintres modernes qui ne voient dans la mer qu'une symphonie de couleur et de lumière. Et comme ils s'éloignent rarement du rivage où la mer, selon sa profondeur, le jeu des rayons solaires, a des tons très variés, ils nous montrent alors une série de mers jaunes, violettes, blanches, vertes, bleues, grises, etc. M. Montenard, par exemple, dans un *Coup de mistral en Méditerranée* nous présente une mer bleue, avec un navire jaune, et sa toile ressemble à un plumage de perroquet. Je le regrette d'autant plus qu'il y a dans l'œuvre de cet artiste du mouvement, de la perspective, de l'air. Il a fort bien saisi l'ondulation des vagues, et je trouve en lui des qualités d'un vrai peintre de marine. Les mers de M. Maillard, *Gros temps à Boulogne,* et de M. Lize, *Marée montante*, ne sont pas sans mérite, elles ont du mouvement, mais leur couleur vert d'eau goudronnée n'est pas dans le ton de la mer pendant le flux ou d'une grosse mer. J'admire sans réserve les deux jolis tableaux de M. Mesdag, le *Lever du soleil* et *Au bord de la mer*, il y a de l'air, de la lumière, de la perspective. Le tableau de Mme La Villette, le *Port Blanc à Quiberon,* est bien éclairé et d'un joli ton bleu. M. Clays abuse des empâtements qui obligent le spectateur à se tenir à distance. Devant ses tableaux, il faut se contenter d'une impression fugitive, et on ne peut s'attarder à les ad-

LA PEINTURE DE MARINE

La plupart des peintres de marine d'aujourd'hui ne sont guère que des paysagistes ; les uns se bornent à peindre la mer aux différentes heures du jour, les autres reproduisent un bout de côte, de falaises, un village de pêcheurs, avec la mer comme fond; ceux-ci choisissent quelques scènes dramatiques, des hommes accrochés à une épave, un canot allant au secours d'un navire en détresse; ceux-là représentent des ports; mais bien peu peignent le navire : il a presque disparu de la peinture de marine. Ce navire aux blanches voiles, si pittoresque dans son allure, qui est l'âme des tableaux des Vernet, des Backuysen, des G. Van de Velde, est dédaigné par nos peintres modernes qui ne voient dans la mer qu'une symphonie de couleur et de lumière. Et comme ils s'éloignent rarement du rivage où la mer, selon sa profondeur, le jeu des rayons solaires, a des tons très variés, ils nous montrent alors une série de mers jaunes, violettes, blanches, vertes, bleues, grises, etc. M. Montenard, par exemple, dans un *Coup de mistral en Méditerranée* nous présente une mer bleue, avec un navire jaune, et sa toile ressemble à un plumage de perroquet. Je le regrette d'autant plus qu'il y a dans l'œuvre de cet artiste du mouvement, de la perspective, de l'air. Il a fort bien saisi l'ondulation des vagues, et je trouve en lui des qualités d'un vrai peintre de marine. Les mers de M. Maillard, *Gros temps à Boulogne,* et de M. Lize, *Marée montante*, ne sont pas sans mérite, elles ont du mouvement, mais leur couleur vert d'eau goudronnée n'est pas dans le ton de la mer pendant le flux ou d'une grosse mer. J'admire sans réserve les deux jolis tableaux de M. Mesdag, le *Lever du soleil* et *Au bord de la mer*, il y a de l'air, de la lumière, de la perspective. Le tableau de Mme La Villette, le *Port Blanc à Quiberon,* est bien éclairé et d'un joli ton bleu. M. Clays abuse des empâtements qui obligent le spectateur à se tenir à distance. Devant ses tableaux, il faut se contenter d'une impression fugitive, et on ne peut s'attarder à les ad-

mirer. Ses mers, ses ciels sont faits au couteau et n'ont pas la légèreté qui leur conviendrait.

Dans la marine de M. Weber, *Flessingue*, les vagues furieuses se brisent avec fracas les unes contre les autres, jetant au loin des flots d'écume, mais l'aspect général est trop sombre ; la toile manque d'air et de lumière. M. Bertholon a exposé une barque abandonnée au milieu d'un récif battu par la mer ; il y a dans cette œuvre une impression assez juste, je souhaiterai cependant un peu plus de légèreté dans la façon de traiter le ciel et l'eau et dans l'ensemble quelque chose de plus lumineux. La difficulté est grande, je ne l'ignore pas, mais elle n'est pas insurmontable. M. Guillemet dans son *Épave à Villerville*, M. Maurice Courant dans le *Matin à Concarneau* ont su mettre dans leurs tableaux quelque chose de cette atmosphère claire qui enveloppe le paysage marin. Cette grande masse d'air imprégnée de lumière forme comme une enveloppe vibrante dont l'absence fait un vide dans la toile. En un mot, l'artiste doit peindre l'air ; cet air n'est visible qu'aux yeux de celui qui a vécu longtemps avec la mer, il échappe à toute observation hâtive ; ce n'est que grâce à une étude attentive et persistante que l'œil finit par le découvrir et l'apprécier. M. Masure se présente encore avec ses deux éternelles marines ; c'est de l'art conventionnel et faux dans lequel cet artiste s'obstine avec trop de persévérance. Signalons un bon tableau de M. Daudet, *La Chambre-du-Grouin* d'une assez jolie couleur, et un *Matin brumeux* de M. Appian, un peu trop bleu pour un temps de brume.

Après avoir essayé de peindre la mer en pleine lumière, quelques artistes l'ont reproduite avec des effets de lune ou de crépuscule, et, dans ce genre, le tableau de M. Berthélemy, *Effet de lune,* est tout à fait remarquable. Sur les eaux tranquilles d'un petit port de la Manche, vont et viennent, doucement éclairés par les rayons argentés de la lune, quelques bateaux de pêche dont les voiles se profilent sur la masse sombre. L'effet est d'une justesse étonnante et le peintre a exécuté là une œuvre de valeur. M. Courant est non moins heureux avec son *Crépuscule*. La mer est calme, des barques de pêcheurs au repos sont ancrées dans le port, et leurs formes indécises nous apparaissent noyées dans les ombres à peine éclairées du soir ; toile pleine de poésie et de mystère. Je signalerai également dans ce genre un

Effet de lune, port de Bordeaux, de M. Baudit, qui n'est pas sans mérite. Quant à l'effet de soleil couchant à marée basse, de M. Bertholon, il est tout à fait manqué ; c'est du pur bariolage.

Quelques artistes ont cherché à exciter notre attention en peignant des scènes dramatiques, naufrages, sauvetages, etc. M. Morlon dans ses *Naufragés et sauveteurs*, montre un réel talent de peintre de marine. Sur une mer agitée, bien saisie dans son ensemble, trois marins perdus sur un radeau font des signaux désespérés à un canot de sauvetage qui vogue à leur secours. Ces épisodes dramatiques de la vie du marin, nous laissent généralement assez froid, car il y a un peu trop de convention et d'arrangement. Les personnages sont à peine mouillés; nous n'avons la sensation ni de la pluie, plaquant les vêtements sur les corps harassés, ni du vent soulevant des défroques informes, au milieu d'une mer écumante. Regardez le tableau de M. Dawant, le *Sauvetage;* tous ces braves gens ont l'air de prendre part à la répétition générale d'un drame maritime : nulle émotion ne se dégage de cette grande toile qui se recommande, d'ailleurs, par des qualités d'exécution très remarquables, mais où le peintre de marine, à notre avis, se montre inférieur.

M. Dauphin et M. Roullet ont seuls des navires de haut bord, le premier le vaisseau *la « Couronne » en rade de Toulon*, le second le cuirassé *la Reine Blanche;* ces deux tableaux sont excellemment peints, avec beaucoup d'exactitude et de science technique. Ils ont pour nous le plus grand intérêt, car ils sont les spécimens d'un art qui tend à disparaître et que nous voudrions voir revenir, pour la gloire de notre peinture de marine. C'est le navire qui fait l'intérêt de la plupart des marines de Vernet, de Claude Lorrain, de Backuysen, de Van de Velde, d'Ozanne, etc.; le négliger c'est porter le dernier coup à un art tombé en décadence.

Je ne veux pas terminer sans signaler les œuvres de MM. Olive et Aug. Flameng, de M. de Broutelles et le joli tableau de M. Couturier, *Les élèves de l'école navale sur la corvette école,* où nos jeunes marins sont dans leur costume de travail et dessinent un bout de côte ; la peinture a bien du relief et dénote chez l'artiste une observation très nette.

L. DE VEYRAN.



POÉSIES

ROMANCES SANS MUSIQUE

SÉRÉNADE

Pleine d'ombre, pleine d'amour, pleine d'aveux,
La nuit monte dans l'air et, brune paresseuse,
Laisse languissement traîner ses noirs cheveux ;
Sur un rythme très doux et très lent de berceuse
Que mon cœur à ton cœur épanche ses aveux.

Des parfums lourds et chauds montent dans le silence
Du calice odorant et fragile des fleurs,
Dans la langueur du soir la rose se balance,
Ta lèvre, dont l'amour a pâli les couleurs,
S'entrouvre et de son souffle embaume le silence.

Le vent rôde amoureux, plissant les flots nacrés ;
Leur voile de roseaux frémit à son passage
Et, joyeux, il s'en va parmi les fleurs des prés
Pour baiser, soulevant le linon du corsage,
La neige de tes seins par les veines nacrés.

Mais c'est en vain qu'au ciel scintillent les étoiles ;
Fleurs, en vain vous aimez dans l'ombre doucement ;
Ses longs cils ont caché ses beaux yeux sous leurs voiles,
Ses yeux de violette où, vers le soir dormant,
Dans la rosée en pleurs se mirent les étoiles.

Dans la sérénité du silence embaumé,
Son cœur à temps égaux palpite, sans qu'un rêve
Lui dise de quel triste et fol amour charmé
Je pleure, cependant que la lune se lève
Dans la sérénité du silence embaumé.

AUBADE

A l'occident sombre, la nuit
Voilée et toute en pleurs s'enfuit ;
L'aurore rose et vagabonde
Qui brille au ciel pâle et l'inonde,
C'est ta chevelure qui luit
Et traîne, parfumée et blonde,
Par-dessus la forêt profonde
Où le matin s'éveille et bruit.

Dans l'herbe où perle la rosée,
Le lis, blanc comme une épousée,
Grise d'un parfum volatil
Les oiseaux revenus d'exil ;
Tandis que, mollement posée,
Tu laisses ton souffle subtil,
Entre tes dents, muguets d'avril,
Embaumer ta lèvre rosée.

Incendie aux rouges tocsins,
Les rayons du jour en essaims
Couvrent la montagne natale
D'or et de pourpre orientale ;
Mais, timides aux doux larcins,
Ils t'effleurent, pure vestale,
Et baisent, fragile pétale,
La pointe rose de tes seins.

La terre amoureuse étincelle
Et boit la caresse éternelle
Du grand soleil, dardant ses feux
Des prés fleuris aux monts neigeux.

Ta paupière a battu de l'aile
Sous le voile d'or des cheveux
Et, mi-clos encor, tes beaux yeux
Montrent l'azur de leur prunelle.

Les oiseaux font vibrer en chœur
L'hymne d'Amour, le Dieu vainqueur ;
Le soleil crible la feuillée,
Qui brille en sa fraîcheur mouillée,
Et je goûte l'exquis bonheur
De sentir, ô douce éveillée,
Devant la plaine ensoleillée,
Ton cœur palpiter sur mon cœur.

LOUIS FARGES.

ÉROS

C'était un temple immense et fameux en Hellade ;
Au front d'une cité, couronnant les remparts,
Ctésiclès en avait dressé la colonnade.
Les peuples s'y pressaient venus de toutes parts...

Le temps a renversé les murs et la façade,
Les piliers ont croulé dans les buissons épars,
Sur l'autel lézardé, que l'eau ronge et dégrade,
Les ronces et l'ortie ont hérissé leurs dards.

Un dieu de marbre blanc, énorme, au front superbe,
Brisé, s'étend à terre, enseveli dans l'herbe,
Comme un géant lassé qui dans la nuit s'endort.

Et seul, toujours debout sur un bloc de porphyre,
Éros, les yeux railleurs, darde avec un sourire,
Ainsi qu'aux temps d'Hélène, un trait à pointe d'or.

PH. DE SANVAL



CHRONIQUE



PENDANT la discussion du budget des Beaux-Arts, à la Chambre des députés, il a été question de l'achèvement des travaux de décoration du Panthéon. M. Maurice Faure a demandé où en était le projet destiné à compléter cette décoration. Le directeur des Beaux-Arts a répondu que la commission chargée d'étudier le projet avait terminé ses travaux. Elle n'a pas voulu opposer une décoration à une autre, car l'histoire religieuse et monarchique est une partie de l'histoire de notre pays; mais, après les souvenirs de sainte Geneviève, de saint Louis, de Charlemagne qu'a reproduits la peinture, la sculpture sera chargée de reprendre la suite de nos grandes traditions et des groupes, des statues représenteront le moyen âge, la Renaissance, le dix-septième siècle, le dix-huitième siècle. En outre de la reconstitution des tombeaux de Voltaire et de Rousseau, un monument sera consacré à Descartes, deux autres à Mirabeau et à Victor Hugo, et l'on groupera autour d'eux les grands hommes de la Révolution, les grands poètes de l'époque romantique, dont les statues personnifieront ainsi les idées abstraites des bas-reliefs.

Puis M. Barouille a parlé de l'état déplorable dans lequel se trouvent les palais de Versailles et de Trianon. Le ministre a rappelé qu'un projet de loi a été déposé, le 14 mai dernier, afin de remédier autant que possible au mauvais état des constructions. L'état de délabrement du Temple de l'Amour, construit par Gabriel, dans le parc de Trianon, a été tout spécialement signalé par M. Barouille. Nous citerons aussi un autre gracieux

petit édifice, qui menace de s'effondrer d'un jour à l'autre si on ne se hâte de le réparer, et qui se trouve aussi dans le parc du Petit-Trianon : c'est le Belvédère, bâti de 1778 à 1781, sur l'ordre de Marie-Antoinette, par l'architecte Mique ; un charmant tableau de M. Lansyer montre aux visiteurs du Salon actuel ce petit monument dans l'état pitoyable où le laisse la négligence de l'administration des palais nationaux. Il serait grand temps que les travaux de réparation annoncés par M. le ministre des Beaux-Arts fussent mis à exécution, sinon le Belvédère construit par Mique n'existera plus qu'à l'état de souvenir.

Enfin M. d'Aillières s'est inquiété des dangers que font courir au musée du Louvre les machines à vapeur installées dans les sous-sols et destinées à l'éclairage électrique de la Cour du Carrousel. M. Fallières l'a rassuré en déclarant que ces machines allaient être enlevées dès que l'éclairage du Carrousel serait relié à celui du Palais-Royal : la canalisation, a-t-il affirmé, sera terminée dans quelques jours. Il a plusieurs mois, nous avions, à cette même place, signalé l'inquiétant voisinage de ces machines pour le musée; à ce moment leur suppression était à la veille de se faire, l'installation de celles qui sont destinées à les remplacer étant depuis longtemps terminée dans la cour du Palais-Royal : espérons que, cette fois, l'administration se décidera à mettre le projet à exécution, suivant les déclarations portées par le ministre à la tribune de la Chambre.

L'Académie des Beaux-Arts a décerné le prix Maillé-Latour-Landry d'une valeur de 1,100 fr. à M. Hanneaux, l'auteur du groupe *le Drapeau*, exposé au Salon.

Le prix Rossini (composition musicale) est attribué à M. Colomer pour la partition qu'il a écrite sur la *Grotte de Fingal*.

Le concours Rossini pour la poésie (prix d'une valeur de 3,000 fr.) est ouvert depuis le 1er juin de cette année et sera clos le 31 décembre prochain.

La treizième session de la réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements a eu lieu, ces jours derniers, à l'École des Beaux-Arts. M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, a présidé la séance d'ouverture. Dans son allocution il a montré la transformation qui s'est opérée dans l'art français à la suite de la Révolution. « Dès lors, a-t-il dit, l'art français du dix-neuvième siècle est né, robuste et fécond dès le premier jour, animé d'un souffle assez puissant pour durer et produire jusqu'à nous, assez souple pour suffire aux transformations les plus diverses. Tandis qu'il

continue la ligne classique avec Ingres, par Géricault il donne la main au romantisme de Delacroix; mais, en dépit de l'antithèse fameuse exprimée par ces noms, c'est bien toujours le même art et la même inspiration, je veux dire l'amour du grand et du vrai ; aussi pouvons-nous, en toute liberté d'esprit, les honorer d'une admiration égale. Les maîtres ont le droit de s'en tenir chacun à sa formule ; cet esprit de noble égoïsme est la raison même de leur génie ; mais nous, la postérité, nous devons réconcilier ces grands rivaux dans la gloire et raconter avec la même reconnaissance les batailles d'où leurs chefs-d'œuvre sont sortis.

« C'est encore l'esprit de vérité et de grandeur, tantôt l'un et l'autre, au moins l'un des deux, qui inspire nos peintres de la vie réelle. C'est par lui que Millet peut montrer, dans ses paysans épiques de l'Ile-de-France, cette noblesse inconsciente, propre aux laboureurs de tous les temps et de tous les pays ; par lui, que Courbet trouve la poésie dans la réalité la plus vulgaire. C'est à lui que notre école de paysagistes doit cette sincérité d'observation, si pleinement originale, qui fait passer, toute frissonnante, la vie des champs, des bois, et des eaux dans ces toiles de Daubigny, de Corot, de Théodore Rousseau, où, suivant la définition célèbre, l'homme ne s'ajoute à la nature que pour mieux en écarter tout ce qui n'est pas elle. C'est de lui, enfin, que relève cette école de sculpteurs qui, avec David d'Angers, Rude, Barye et Carpeaux, — je ne cite toujours que les morts, — a victorieusement lutté avec toutes les combinaisons de la forme vivante. »

En terminant, l'orateur a souhaité la bienvenue, au nom du ministre, aux membres des sociétés des Beaux-Arts des départements; puis ont commencé les lectures et communications qui font l'objet de ce congrès.

M. Joseph Blanc, artiste peintre, est nommé professeur de dessin aux cours du soir de l'École des Beaux-Arts.

Une série de bustes viennent d'être commandés par l'État; ce sont ceux de Chaussier, à M. Choppin; Jacques Dubois, à M. Denecheau ; Mery, à M. Hermant; Winslow, à M. Kinsbürgen; Jacques Desparts, à M. Mathieu Meusnier ; Jean Riolan, à M. Sobre; Tenon, à M. Bernard Steüer, destinés à la nouvelle École de médecine de Paris; celui d'Eugène Labiche, à M. Émile Boisseau, pour l'Institut.

M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'adresser la circulaire suivante aux régisseurs des palais nationaux :

« *Paris, 12 juin.*

« Monsieur,

« Mon attention a été appelée sur la manière dont certains agents des palais nationaux s'acquittent de leurs devoirs.

« Plus que jamais, il importe que le personnel placé sous vos ordres redouble de zèle et prévenances vis-à-vis des étrangers et de toutes personnes qui viendront, pendant la durée de l'Exposition universelle, visiter les palais nationaux.

« Je ne puis, à cet égard, que me référer aux instructions qui vous ont été adressées, à diverses reprises, par mes prédécesseurs, et je vous prie de rappeler aux agents du palais de...... par un ordre du jour qui sera lu à la salle de veille, qu'il leur est interdit de provoquer en aucune façon la générosité du public ; qu'ils doivent s'abstenir de toute appréciation personnelle dans les indications qu'ils fournissent aux visiteurs sur les salles et sur les objets qu'elles contiennent ; qu'ils sont tenus de se montrer, en toute circonstance, polis et réservés ; enfin que, dans le cas où des plaintes me parviendraient, je n'hésiterais pas à prendre, contre les employés reconnus coupables, les mesures les plus sévères.

« Vous voudrez bien, en outre, avoir soin de faire apposer à l'entrée et à l'intérieur du palais de...., aux endroits les plus apparents, des avis très lisibles portant qu'aucune rétribution n'est due aux hommes de services qui accompagnent le public.

« Recevez, etc.

« Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

« Fallières. »

Voici la liste du jury chargé de décerner les récompenses dans la section des Beaux-Arts à l'Exposition universelle, telle qu'elle a été publiée dans le *Journal officiel :*

Classes 1 et 2. — (Peinture.)

Jurés titulaires : MM. Bonnat, de l'Institut. Bouguereau, de l'Institut. Breton, de l'Institut. Carolus Duran. Cazin. Duez. Fantin-Latour. De Fourcaud, critique d'art. Gérôme, de l'Institut. Gervex. Henner, de l'Institut. Lafenestre, conservateur de la peinture au musée du Louvre. J.-P. Laurens. Mantz, critique d'art. Meissonier, de l'Institut. Puvis de Chavannes. Roll. Vollon.

Membres suppléants : MM. André Michel, critique d'art. Busson. Galland. Gosselin, conservateur du musée de Versailles. Hamel, critique d'art. Ribot. Henry Lerolle.

Classe 3. — (Sculpture.)

Jurés titulaires : MM. Barrias, de l'Institut. Chaplain, de l'Institut. Chapu, de l'Institut. Dubois, de l'Institut. Falguière, de l'Institut. Frémiet. Gille, critique d'art. Guillaume, de l'Institut, Kaempfen, directeur des musées nationaux. Lefeuvre. Rodin. Saglio, conservateur de la sculpture au musée du Louvre.

Jurés suppléants : MM. Courajod, conservateur-adjoint de la sculpture au musée du Louvre. Marquiset.

Classe 4. — (Architecture.)

Jurés titulaires : MM. André, de l'Institut. Bailly, de l'Institut. Bœswilwald. Garnier, de l'Institut. Lisch. Pascal. Vaudremer.

Jurés suppléants : MM. Magne. Moyaux.

Classe 5. — (Gravure.)

Jurés titulaires : MM. Blanchard, de l'Institut. Bracquemond. Delaborde (vicomte), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Flameng. Waltner.

Juré suppléant : M. Beraldi, critique d'art.

Un nouveau décret, rendu sur la proposition du ministre des Beaux-Arts, a établi, dans la section des Beaux-Arts, une classe supplémentaire, numérotée 5 *bis*, et ayant pour objet l'enseignement des arts du dessin.

C'est à M. Émile Friant que la commission des Beaux-Arts, présidée par M. Fallières, a décerné le prix du Salon, pour son tableau, *La Toussaint*.

Des bourses de voyage ont été accordées : pour la peinture, à MM. Laurent-Desrousseaux (*La veille de la première communion*), Quinsac (*La fontaine de Jouvence*), Prouvé (*Le deuxième cercle*), Saint-Germier (*Un enterrement à Venise*); — pour la sculpture, à MM. Soulès (*Enlèvement d'Iphigénie par Diane,* groupe en plâtre), Gardet (*Chien danois*, marbre), Mlle Lancelot (*Le champagne*, *projet de plateau*, plâtre); — pour l'architecture, à M. Allorge (*Un théâtre*, projet pour l'obtention du diplôme décerné à l'École des Beaux-Arts) ; — pour la gravure, à M. Abel Mignon (*Saint Barthélemy* d'après Ribera.)

La Société centrale des architectes français a tenu, sous la présidence de M. Charles Garnier, son dix-septième congrès annuel, congrès qui, cette année, a été international. D'intéressantes communications ont été faites par plusieurs de ses membres. On y a étudié, en outre, la question du diplôme obligatoire et celle de l'enseignement. Sur la première, tous les congressistes étaient d'accord : ce n'est pas d'aujourd'hui, en effet, que les architectes veulent posséder comme les médecins, les avocats, etc., un diplôme les autorisant à exercer leur profession.

Sur la seconde question, par exemple, les membres du congrès ont été loin de montrer la même entente, et la querelle a été des plus vives entre les classiques et les gothiques. « Ces derniers, dit *Le Temps*, ayant à leur tête M. de Baudot, disciple de Viollet-le-Duc, voulaient que le style gothique fût désormais compris dans l'enseignement de l'architecture. Les classiques, ceux qui n'admettent que les styles grec et romain et leurs dérivés, les styles Renaissance et Louis XIV, ont crié au sacrilège, et, finalement, M. Charles Garnier qui présidait ces débats orageux, a été obligé, pour ne pas envenimer la querelle, de décider qu'on ne prendrait aucune résolution concernant l'enseignement français de l'architecture, parce que le congrès était international. »

La distribution annuelle des récompenses décernées par la Société a été faite dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts sous la présidence de M. Larroumet. MM. Sédille et Loviot ont fait l'appel des lauréats, parmi lesquels nous remarquons les noms de MM. J. Février, Pellechat, Daniville, Daujoy, Aldrophe et Fournereau, architectes.

A l'occasion de l'Exposition universelle, plusieurs congrès, ayant pour objet des questions artistiques, seront tenus à Paris. Du 24 au 29 juin, le congrès pour la protection des monuments et des œuvres d'art se réunira à l'hôtel des Sociétés savantes, rue Serpente. Président du comité d'organisation : M. Charles Garnier, de l'Institut ; vice-présidents : MM. Ravaisson, de l'Institut, et Auguste Vitu. La principale question inscrite au programme est l'organisation d'une sorte de *Croix rouge pour les monuments*, afin d'assurer leur conservation en temps de guerre.

Dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts se tiendra, du 26 au 31 juillet, le congrès de la propriété artistique. Président : M. Meissonier ; vice-présidents : MM. Bailly, Bouguereau et Guillaume.

La décision rendue par le jury dans le concours ouvert récemment à l'Hôtel de Ville pour la décoration de la mairie de Nogent-sur-Marne, a

provoqué de la part d'un certain nombre de peintres qui y ont pris part, une protestation formulée dans la lettre suivante :

« Monsieur le Préfet de la Seine,

« Un concours ouvert pour la décoration de la mairie de Nogent-sur-Marne vient d'être jugé.

« Quoique habitués à nous incliner devant la décision du jury, nous ne pouvons, en cette occasion, l'accepter, et venons, fort respectueusement, protester contre le jugement singulièrement étrange qui a été rendu.

« C'est au nom de notre sens artistique et de notre honnêteté blessée que nous osons en faire appel.

« Quoique rivaux, nous sommes habitués à applaudir une note d'art, même dans l'œuvre d'un concurrent, et prêts à nous incliner quand nous reconnaissons sa supériorité ; aussi n'hésitons-nous pas à venir vous affirmer que des motifs tout autres que des considérations exclusivement artistiques ont, en cette occasion, dicté un choix que notre impartialité et notre raison se refusent à admettre.

« Ce choix ne fait que confirmer certains bruits qui paraissaient d'autant plus fondés que l'année dernière ce concours, déjà ouvert, avait été annulé contrairement à tous les précédents et sans que rien parût justifier cette mesure.

« Au nom de tous les artistes dont les droits ont été ou pourraient encore être lésés, nous nous croirions coupables, Monsieur le Préfet, de ne pas vous soumettre des griefs que nous avons déjà entendu formuler dans d'autres occasions, et qui sont peu en harmonie avec la justice et l'impartialité qui dans votre esprit doivent être la base de tout concours artistique.

« D'autres concours, fort importants, viennent d'être ouverts à l'Hôtel de Ville, et ceux de nos collègues qui y prennent part vous sauront gré de les mettre désormais à l'abri de surprises aussi complètes.

« Nous sommes vingt-huit à protester contre le jugement rendu.

« Nous osons espérer, Monsieur le Préfet, que devant une déclaration aussi unanime et aussi loyalement exprimée, vous voudrez bien inviter une nouvelle commission, dans laquelle les artistes nos maîtres ne seront pas dans une inférorité numérique aussi complète, à sanctionner le jugement prononcé par le jury ; et nous pouvons vous assurer que, quelle que soit sa décision, nous l'acceptons d'avance, persuadés qu'elle sera prise en toute liberté de cause et en dehors de toute influence passée.

« Veuillez agréer, etc.

« Henri Martin, Beroud, Lionel Royer, Leenhardt, Fernand Blayn, G. Laugée, Ed. Michel, Lançon, Bourgonnier, Isabelle Vennat-Cadilhan, L. Moricourt, A. Osbert, Stongue, M. Simas, J. Paquin, Maria Prévot, Manceaux, D. Laugée, Rastoux, L. Gaubusseaux, Maréchal, Henri Bonis, E. Bilhaut, Lafond, A. Matissé, Marcel Debut, L. Lopès Silva, Dapault, E. Laire, Kowalsky. »

L'accusation, contre le jury du concours, d'avoir cédé à des préférences personnelles plutôt qu'à des considérations artistiques, ne paraît pas résulter d'un simple accès de mauvaise humeur, tel qu'il s'en produit souvent parmi des concurrents évincés; elle est très nettement exprimée par les signataires de cette lettre. Le cas est grave et le scandale a été grand. Quelle sera la solution? En tout cas, voilà qui n'est pas fait pour rallier des partisans au système des concours et à en rétablir le prestige quelque peu discrédité.

Le peintre Mazerolle vient de mourir à Paris, dans sa soixante-douzième année. Artiste de talent, il s'était depuis longtemps fait une place à part dans l'art contemporain en se consacrant à peu près exclusivement à la peinture décorative. En ce genre, il a exécuté plusieurs œuvres importantes dont un certain nombre ont été reproduites en tapisseries par la manufacture nationale des Gobelins; notamment la *Filleule des fées* et la série des panneaux décoratifs qui lui fut commandée par l'État pour orner le buffet du foyer de l'Opéra, et qui représentent : le *Vin*, le *Café*, le *Thé*, la *Chasse*, la *Pêche*, la *Pâtisserie*, etc.; quelques-unes de ces dernières tentures sont encore sur le métier, les autres, terminées, ont paru à diverses expositions. Mazerolle est l'auteur du plafond de la salle du Théâtre-Français, qui date d'une dizaine d'années, de deux compositions décoratives : *Minerve et Neptune se disputent l'honneur de nommer la ville d'Athènes*, et *Vulcain donne à Vénus les armes qu'il a forgées pour Énée*, commandées par le duc d'Aumale. En général, ces œuvres sont conçues dans un très réel sentiment décoratif, par un artiste expérimenté, possédant un sérieux savoir de composition.



Le Directeur-Gerant : JEAN ALBOIZE.



TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER DE 1889

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE



